T. NAVARRO TOMAS * ARTE DEL VERSO

NOBLES TEMAS Y BELLAS LETRAS

COLECCIÓN MÁLAGA, S. A. MÉXICO



T. NAVARRO TOMAS

SEXTA EDICIÓN

Arte del verso

T. NAVARRO TOMAS
(1884 - 1979)

nació en La Roda de La Mancha, España, el 12 de abril de 1884. Cursó la carrera de Letras en la Universidad de Madrid. Dentro del campo de la lingüística española, ha ahondado con persistente esfuerzo y riguroso método en el estudio de los hábitos peculiares desarrollados por el idioma en los diversos aspectos y niveles de la expresión oral. Su atención se ha dirigido con igual interés al español de España y al de América. Ha definido en su "Manual de pronunciación" los rasgos que caracterizan el refinado mecanismo fonético de este idioma. En otra obra gemela, "Manual de entonación", sobre materia más movible e impalpable, ha mostrado el delicado sistema a que la lengua responde en la relación y valoración semántica de sus inflexiones melódicas. El sello típico que distingue al español por virtud de sus cualidades prosódicas, aparece objetivamente documentado y comentado en "El acento castellano". El sentido rítmico y musical que la lengua ha desplegado en la riqueza de su versificación se halla de manifiesto en la "Métrica española" y en el presente "Arte del verso". Nada en estos libros ni en las demás obras del autor es improvisado, oscuro, afectado ni prolijo. Su modo de exposición presenta los hechos con sobriedad y sencillez en un orden y equilibrio que combinan la experiencia del laboratorio y de la cátedra, la austeridad del investigador y el esmero y decoro del maestro. Resaltan tales cualidades en este breve "Arte del verso", destinado a la divulgación de una enseñanza que, orientada por Nebrija y definida por Bello, aparece aquí reelaborada con nuevos elementos y explicada de la manera más fácil y asequible.

NOBLES TEMAS Y BELLAS LETRAS

T. NAVARRO TOMAS

ARTE DEL VERSO



COLECCION MALAGA, S. A.
MEXICO
1975

Primera edición, sept. de 1959
Segunda edición, julio de 1964
Tercera edición, julio de 1965
Cuarta edición, abril de 1968
Quinta edición, junio de 1971
Sexta edición, marzo de 1975



Portada de Héctor Miranda

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

NOCIONES DE METRICA

Introducción. Se trata en este libro de ofrecer una guía práctica para conocer y distinguir las diversas clases de versos y estrofas usadas en la poesía en lengua española. La primera parte tiene por objeto establecer los principios esenciales que han de servir de base en la explicación de las referidas formas métricas. Sería de desear que tales nociones llegaran a hacerse de dominio común, por lo menos en las esferas escolares. Conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor. Limita sus medios de expresión el poeta que confía la forma métrica de sus obras al simple ejercicio de los modelos corrientes o a su mera intuición artística. Contra lo que suele creerse, el mérito principal del versificador no consiste en producir sus metros con facilidad y soltura, sino en saber diferenciar las modalidades comprendidas bajo el concepto de cada tipo ordinario y en aplicarlas adecuadamente dentro de los variables efectos de la composición poética. A pesar de las muchas experiencias realizadas en este terreno, los múltiples recursos del verso están aún lejos de haber sido agotados.

Por otra parte, el verso mejor compuesto parecerá apagado y mediocre en labios de un lector que no sepa percibir ni hacer notar las circunstancias especiales de

su particular estructura. A menudo el mismo poeta es un lector deficiente de sus propias composiciones. Aunque la lectura y comentario de textos en verso ocurra con frecuencia en las tareas docentes, raro es el caso en que se dedica atención a sus condiciones rítmicas y métricas. El análisis de cláusulas, períodos, anacrusis y sinalefas suele eludirse supersticiosamente como técnica oscura y árida. El resultado es que la mayoría de las personas se sienten cohibidas e inseguras cuando tienen que leer en voz alta una poesía. A su vez los profesionales de la declamación suelen alterar las condiciones normales del verso bajo la influencia de sus particulares ideas, hábitos y temperamentos. En general el modelo que importa tener presente es el de una lectura clara y natural, moderada sin monotonía y expresiva sin afectación. Divulgar en este sentido el conocimiento de la métrica es ensanchar el círculo social en que la obra poética puede hacer más fácil la comprensión de su contenido artístico y más pleno y refinado el sabor de su lectura.

VERSO. El examen de las manifestaciones del verso español en el largo proceso de su historia impide encerrar su concepto en una estrecha definición sometida a medida de sílabas, ajuste de acentos y correspondencia de rimas. Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en

la estructura del verso español. Los efectos fundados en la armonía de las vocales, en la aliteración de las consonantes o en las correlaciones, alternancias, paralelismos, antítesis y demás recursos de la colocación de los vocablos sólo se emplean con función ocasional y complementaria.

El verso determina en principio su figura y límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas. Los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas. Los de dos o tres sílabas, en lo que se refiere al ritmo acentual, sólo poseen una individualidad aparente, sostenida por los que les preceden o siguen. Los versos de uso más arraigado y consistente son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales grupos fónicos de la prosa ordinaria. La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.

CLASES DE VERSOS. Por razón de su medida, los versos son *métricos* si se ajustan a un determinado número de sílabas y *amétricos* si no se sujetan a tal igualdad. Sólo a los primeros les corresponde propiamente el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los versos que mantienen una disposición invariable en su estructura acentual y *polirrítmicos* los que dentro de la

misma medida presentan modificaciones en el tipo y orden de los elementos que determinan tal estructura. Entre los versos amétricos se da el nombre de *acentuales* a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida del conjunto silábico no alteran en estos versos la uniformidad del ritmo. Es verso acentual, por ejemplo, el de la *Marcha triunfal* de Rubén Darío. Son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone al servicio de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regularidad del acento. Como modalidad semilibre cabe considerar el verso *fluctuante*, cuya ametría no excede de un margen limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir. Ejemplo característico de verso fluctuante es el *arte mayor* del *Laberinto* de Juan de Mena. Es verso *simple* el que muestra continuidad rítmica en toda su extensión y *compuesto* el que consta de hemistiquios o partes iguales o desiguales.

La versificación fluctuante, nacida con los orígenes de la poesía española, tuvo amplio cultivo bajo varios aspectos durante la Edad Media y aun no se ha interrumpido enteramente en la tradición popular. El verso regular, representante de un arte más académico, después de larga lucha con la fluctuación, ejerció su dominio desde el Siglo de Oro hasta el romanticismo. La corriente versolibrista empezó con el modernismo en España e Hispanoamérica y ha venido compartiendo con la métrica regular hasta el momento presente el campo

de la poesía contemporánea. Los versos acentuales, de uso más restringido, fueron también introducidos por el modernismo.

Aun tratándose de los metros de forma más definida y concreta, en ningún caso el verso puede ser representado sino como mero molde o patrón de figura esquemática. La forma material con que el poeta lo ejecuta y la interpretación con que el lector lo recoge son realizaciones del común arquetipo a que uno y otro lo refieren. En general las discrepancias de interpretación son escasas en los metros tradicionales y corrientes. Tales discrepancias aumentan a medida que el verso se aleja de los tipos conocidos y del campo en que ordinariamente se realiza la percepción del ritmo. Es frecuente en estos casos hallar diferencias en la lectura de los mismos versos entre personas de igual preparación y hasta entre las versiones del mismo poeta.

SÍLABA. En el verso regular la unidad básica es la sílaba; en el acentual, la cláusula, y en el libre, la palabra. Por su parte la sílaba consiste en uno o más sonidos comprendidos dentro del mismo núcleo de intensidad y perceptibilidad. Es indispensable para el conocimiento de la métrica familiarizarse con las propiedades de la sílaba en la lengua española, empezando por tener en cuenta que el valor con que tal unidad actúa en el verso es precisamente el que le corresponde en la pronunciación, no siempre coincidente con el que pueda figurar en la representación gramatical y ortográfica de las palabras. Ninguna discrepancia ocurre cuando se trata de

sílabas formadas por una sola vocal o por una vocal agrupada con una o más consonantes: *ca-sa, bar-co, a-la-bar, es-pe-ran-za, com-pro-me-ter,* etc. Tampoco existe dificultad cuando el lugar de la vocal lo ocupa un diptongo o triptongo: *ai-re, pie-dra, vein-te, cua-tro, puer-ta, con-cien-cia, jui-cio, a-pre-ciáis, buey.* La disparidad entre la pronunciación y la ortografía se produce en la concurrencia de vocales finales e iniciales debida al enlace de las palabras y en los casos en que dentro del mismo vocablo aparecen vocales contiguas que prosódicamente no constituyen diptongo ni triptongo. En los versos en que se dan tales grupos vocálicos el número de sílabas métricas es con frecuencia menor que el de las sílabas gramaticales. Es de primordial interés adquirir idea clara de este asunto hasta donde su delicado funcionamiento lo permite.

GRUPOS VOCÁLICOS. Es tendencia general del idioma evitar el hiato que resulta de separar silábicamente en la pronunciación las vocales inmediatas. La práctica preferida consiste en reunir el conjunto vocálico en una sola sílaba mediante una contracción que si ocurre dentro de la palabra se llama *sinéresis* y si entre palabras *sinalefa.* Influencias de orden gramatical y emocional se oponen en muchos casos a la indicada tendencia. Las vacilaciones a que tal oposición da lugar impiden encerrar el tratamiento de estos grupos en reglas simples y precisas. La *diéresis* o disgregación del diptongo se usa en raras ocasiones.

A. Sinalefa normal. Los conjuntos de vocales que

ocurren dentro del verso *entre palabras inmediatas* se reducen de ordinario a una sola sílaba. El hecho es tan frecuente que casi no hay verso que no ofrezca uno o más casos de esta reducción. Se produce la sinalefa en metros de todas las medidas. Los ejemplos siguientes muestran endecasílabos normales que literalmente encierran trece, catorce y quince sílabas:

Que *hoy* nuestr*o h*ogar en su recint*o e*ncierra (Querol)
Un hombr*e* entr*ó* embozad*o h*asta los ojos (Espronceda)
Huy*e* el monstr*uo a* exhalar s*u a*cerba pena (Lista)

B. Sinalefa convencional. Se cumple corrientemente la sinalefa dentro del verso aunque entre las vocales exista una división lógica equivalente a un punto y coma o a un punto final, y hasta en los casos de diálogo en que el grupo se reparte entre dos personas:

—*Y* en mi casa ¿qué quier*e*? —*O*h, con vos nada (Zorrilla)
Salv*e, A*méric*a h*ermos*a. E*l sol te besa (Darío)
Tú salvast*e a* la muert*e. A*bres tus brazos (Unamuno)
Color de rop*a* antig*ua. U*n juli*o a* sombra (Vallejo)

C. Hiato entre versos. No se practica la sinalefa en el enlace de los versos sucesivos. Los pocos casos que se registran en esta posición suelen ocurrir entre versos cortos y rápidos. Algunos poetas antiguos usaron la sinalefa entre el octosílabo y su pie quebrado. La práctica normal y corriente es el hiato:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana (Darío)

Cabalgaba por agria serranía
una tarde entre roca cenicienta (A. Machado)

D. Sinalefa violenta. Se produce cuando dentro del grupo formado por tres o más vocales figura la conjunción *e* u *o:* "Nos dure con etern*o e i*nmortal canto" (Cetina), "Qu*e e*n hierbas se reclin*e o e*n hilos penda" (Góngora). Tanto en estos casos como cuando las conjunciones interpuestas son *y* o *u* lo ordinario es que el grupo vocálico forme dos sílabas y que la conjunción se incorpore a la segunda:

Al cielo *y al* infierno desafía (Espronceda)
La boca *o el* turbante descompuesto (Rivas)
Fervoroso *o hu*milde se fijó (Zorrilla)
Como siempre re*i*dora *e i*nconsciente (J. R. Jiménez)

E. Hiato. Tampoco suele producirse la sinalefa cuando el grupo de vocales debido al enlace de las palabras lleva el último acento del verso ni cuando en cualquier otra posición recibe un apoyo subrayado por el efecto emocional:

Que con toda su alma lo quería (Espronceda)
*Y e*ra llorar tu único destino (Espronceda)
El vulg*o i*ndigno de tu noble estro (Querol)
Detenid*a e*n el polvo de la hoja (Selgas)

F. Vacilación. En los grupos con acento *interiores de palabra* la competencia entre el hiato y la sinéresis se desarrolla bajo influencias más imprecisas. En condiciones aparentemente análogas los poetas suelen aplicar una u otra forma a los mismos vocablos. Finas y ocasionales diferencias de expresión determinan la preferencia en cada caso. Palabras como *día, ahí* y *aún* se tratan unas veces como bisílabas y otras veces como monosílabas. De manera semejante *fluido, viuda, huida* y *ruido* en unos casos presentan tres sílabas y en otros dos. Las oscilaciones de esta prosodia inestable ofrece entre los versos contrastes como los siguientes:

L*o hi*rió Di-ana con su-ave flecha (Hermosilla)
S*ua*ve respir*a e*l vient*o, e*l mar salado (Arriaza)

Mas tu cru-el constancia ya m*e a*dvierte (Arriaza)
Allí lánguido yac*e e*l cr*ue*l guerrero (Mz. de la Rosa)

No rebos*e e*n la tierr*a e*l Oce-ano (Heredia)
*Y a*l soplo de la brisa del Oce*a*no (Heredia)

La d*ia*dema re-al se confundía (Rivas)
*Y u*n escudero r*ea*l con fuerte mano (Rivas)

En tierra ca-en sin cesar al filo (Hermosilla)
C*ae*n sobr*e e*l mar *y a u*n tiempo le concitan (Luzán)

Aunq*ue a*penas a-ún l*e a*punt*a e*l bozo (Zorrilla)
Perfuman *aún* mis rosas l*a a*lba frente (A. Machado)

Esas ru-inas claman contr*a e*l nombre (Arolas)
Sobre las r*ui*nas en qu*e E*spaña llora (Espronceda)

El bullicio del mundo y su ru-ido (Espronceda)
Por las losas deslízase sin *ruido* (Espronceda)

La vi-uda que *aspira a reincidente* (Campoamor)
A las *viudas*, casadas y solteras (Campoamor)

Con que tú sonri-endo lo compones (J. R. Jiménez)
Yo iré sonr*ie*ndo *y fiel* a mi destino (J. R. Jiménez)

ACENTO. La disposición de las sílabas en los versos regulares, fluctuantes y acentuales va subordinada a los acentos. Por virtud del acento las sílabas son fuertes o débiles. En los vocablos de valor primario (nombres, verbos, pronombres, adverbios), el acento ocupa un lugar determinado. La forma prosódica de la palabra es aguda, llana o esdrújula según el apoyo acentual corresponde a las sílabas última *(azul, razón)*, penúltima *(esposa, árbol)* o antepenúltima *(límite, fantástico)*. Son en general inacentuados o más propiamente débiles los vocablos que desempeñan funciones accesorias de relación sintáctica (artículos, preposiciones, conjunciones y formas pronominales de complemento).

En vocablos extensos y en series silábicas compuestas por palabras inacentuadas se produce un movimiento alternativo en que unas sílabas débiles se destacan más que otras. Delante del acento principal de la sílaba penúltima se percibe cierto refuerzo de la primera y tercera en conjuntos de seis sílabas como *contraproducente, significativo, sobre lo tratado, entre sus amigos*. El ritmo del verso aprovecha estos apoyos secundarios. En

la variedad peculiar del hexasílabo trocaico, por ejemplo, tales series igualan su movimiento con el de los versos que llevan acentos prosódicos en las sílabas primera o tercera además de la quinta, como se ve en el siguiente ejemplo de Bécquer:

De un reloj se oía
compasado el péndulo
y de algunos cirios
el chisporroteo.

En los vocablos o grupos de cinco sílabas en que el acento principal va situado sobre la cuarta, el apoyo secundario recae habitualmente sobre la primera: *resplandeciente, emperadora, sobre la frente, por la mañana*. Hay oídos que no lo perciben de este modo, pero numerosos testimonios prueban la acentuación indicada. Se observa, por ejemplo, en la forma ordinaria del verso dactílico de cinco sílabas, donde el apoyo inicial es sostenido indistintamente por sílaba acentuada o inacentuada, según puede verse en otra rima del mismo Bécquer:

Quién fuera parte
de la plegaria
que solitaria
mandas a Dios.

El mismo hecho se repite en los endecasílabos de *Pórtico*, de Rubén Darío, cuyo primer asiento rítmico,

precursor del de la sílaba cuarta, se asienta sobre la inicial de cada verso correspondiendo por igual a sílabas fuertes o débiles:

Libre la frente que el casco rehusa.
El sagitario del carro de fuego.
Góndolas de oro en las aguas azules
Emperador de la barba florida.

El final del verso es el punto de correspondencia más regular entre los acentos prosódico y rítmico. Rara vez en la métrica tradicional se ha producido el hecho de situar en tal posición una palabra gramaticalmente inacentuada. El modernismo, sin embargo, en sus intentos experimentales, hizo uso con relativa frecuencia de tal libertad, sin lograr por cierto adhesión favorable ni ventaja artística. Pueden mencionarse como ilustración unos pasajes de J. R. Jiménez:

Rumores lejanos *que*
se escuchan desde los pueblos.

Entre la mañana *de*
sombras azules y hojas.

Huyes, pero es de ti; persigues, *pero*
te persigues a ti, Diana bravía.

De otra parte, no todos los acentos prosódicos que se suelen juntar en el mismo verso participan propiamente en la composición del ritmo. Entre tales acentos, unos son activos y otros ociosos. En el octosílabo "¿Quién es

esta mujer bella", de Calderón, figuran cinco acentos prosódicos de los cuales son ociosos los de las sílabas segunda y sexta correspondientes a *es* y *mujer.* De la misma manera, en el endecasílabo de Unamuno, "Mira, ángel mío, que la vida es corta", son ociosos los de *ángel* y *es*, y en el de González Martínez, "Nunca supe quién soy y no sé nada", donde se reúnen hasta siete acentos, se hallan en ese mismo caso los de *nunca, quién* y *sé.* El acento rítmico y el prosódico se fundan igualmente en el esfuerzo espiratorio, pero desempeñan funciones distintas. Uno marca la regularidad de los apoyos en el tiempo y el otro indica la categoría funcional de los vocablos. Sus líneas se juntan o se separan libremente fuera de la coincidencia básica de la terminación del verso.

Período rítmico. La primitiva correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple de unidad definida posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último constituye el *período rítmico interior.* Actúan como *anacrusis* las sílabas débiles anteriores al primer apoyo indicado. El acento final es punto de partida del *período de enlace,* en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas finales, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores

y los de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

Los versos compuestos contienen un período interior en cada hemistiquio y un período de enlace entre estas mitades, semejante al que se produce entre un verso y otro. Contribuye la uniformidad silábica de los versos a la regularidad de sus períodos rítmicos, pero no es necesaria tal uniformidad para que los períodos resulten regulares y acompasados. Las desigualdades de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales. La función del período es esencialmente rítmica. De su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado.

Cláusula. Dentro del período, las palabras se organizan ordinariamente en cláusulas o núcleos de dos o tres sílabas. En algunas ocasiones el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario. En ciertos tipos de versos la organización de las cláusulas forma tres o cuatro tiempos en cada período. Siendo lo común que el apoyo del acento afecte de manera principal a la primera sílaba de cada cláusula, la forma de ésta corresponde generalmente a los tipos trocaico, óo, o dactílico, óoo. Por el carácter de sus cláusulas el período puede ser trocaico, dactílico o mixto. El período mixto consta de cláusulas de distinto tipo. En el conjunto de la versificación los metros de período mixto son más frecuentes que los de período uniforme.

La medida del verso se cuenta desde su primera sílaba. Sirve de base el verso que termina con palabra llana. Sobre la misma base recibe el nombre: bisílabo, trisílabo, tetrasílabo, pentasílabo, etc. Al agudo se le cuenta una sílaba más y al esdrújulo una menos. Las diferentes terminaciones se compensan y equilibran en los períodos de enlace. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfibráquicas, oóo, de las cuales se ha hecho uso en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como "Acude, corre, vuela", que gramaticalmente se considera yámbico, oó oó oó o, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. La transformación se produce desde el momento en que el período rítmico empieza en el tiempo marcado por el primer acento y no en la sílaba inicial débil. El eneasílabo "Dancemos en tierra chilena" figura como anfibráquico en el plano gramatical, oóo oóo oóo, y como dactílico con anacrusis en la realización fonética, o óoo ooo óo. Al decasílabo "Del salón en el ángulo oscuro" se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales, ooó ooó ooó o, y como dactílico con anacrusis de sus dos primeras sílabas desde el

punto de vista de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo. En la práctica el ritmo que cuenta no es el que la gramática sugiere, sino el que el oído percibe.

Bajo cualquier aspecto es invariable el carácter dactílico, óoo, del verso "Nido desierto de mísera tórtola", comentado por don Andrés Bello, pero sólo en el terreno prosódico cabe adscribir al tipo anfibráquico, oóo, la forma "El nido desierto de mísera tórtola", y al anapéstico, ooó, la variante "En el nido desierto de mísera tórtola." De hecho, en los tres casos, el movimiento rítmico que el oído recoge desde el punto en que se produce el primer tiempo marcado sobre el acento de la palabra *nido* es uniformemente dactílico. Las diferencias se reducen a que la primera forma carece de anacrusis mientras que la segunda empieza con una sílaba en esa posición y la segunda con dos, cosa que no afecta a la contextura rítmica de los respectivos períodos. La identidad del conjunto resalta en el siguiente esquema:

1 óoo óoo óoo óoo
2 o óoo óoo óoo óoo
3 oo óoo óoo óoo óoo

La ineficacia del sistema prosódico se hace patente sobre todo en el análisis de los ordinarios metros mixtos. Alguna vez se ha hecho referencia con este motivo a los endecasílabos del principio de la primera Égloga de Garcilaso. Puede ser útil repetir el ensayo:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,

he de contar sus quejas imitando,
cuyas ovejas, al cantar sabroso
estaban muy atentas, sus amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Según el sistema prosódico cada uno de los dos primeros versos consta de cuatro cláusulas yámbicas, oó, y una anfibráquica final, oóo. Los dos siguientes se componen de una cláusula dactílica inicial, óoo, y cuatro trocaicas, óo. El quinto repite la forma de los dos primeros. El sexto consta de dos cláusulas anapésticas, ooó, una yámbica, oó, y una anfibráquica, oóo. No se comprende el sentido del contraste entre las dos primeras parejas, de tan distinto movimiento. Tampoco se explica el objeto de la reaparición del primer tipo en el quinto verso, y mucho menos la abigarrada mezcla de cláusulas heterogéneas del verso sexto. Ninguna relación cabe notar entre este confuso cuadro y el suave y armonioso compás de tan famosos versos. Sus líneas adquieren orden y claridad interpretadas bajo la guía de los períodos rítmicos, anacrusis y tiempos marcados. Del fondo trocaico del conjunto sólo se apartan las notas lentas de los tiempos monosílabos:

o óo oo óo oo óo
o óo oo óo oo óo
ooo ó o óo oo óo
ooo ó o oo óo óo
o óo oo óo oo óo
oo ó oo óo oo óo

Cantidad. La duración del período rítmico se re-

parte entre las cláusulas y la de las cláusulas entre las sílabas. Individualmente consideradas las sílabas presentan entre sí notorias y variables diferencias de cantidad. Tales diferencias no responden a ningún orden regular de sílabas breves y largas. Es infundada la idea común de que las sílabas fuertes son largas mientras que las inacentuadas o débiles son breves. La realidad es que sobre la duración de las sílabas actúan conjuntamente en cada caso el acento, la estructura fonética, la posición y el énfasis. La duración de las cláusulas resulta en general más uniforme que la de las sílabas. Entre cláusulas del mismo tipo la semejanza de duración es, por supuesto, mayor que entre las de tipo diferente. Unas y otras se ajustan al compás correspondiente encuadradas en la aproximada regularidad cuantitativa de los períodos.

Aunque sin relación de orden lingüístico con la naturaleza silábica, la cantidad, como se ve, continúa desempeñando papel esencial en el ritmo del verso. Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifican el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos fundamentales de la versificación española. El ejemplo siguiente presenta en centésimas de segundo la duración correspondiente a cada una de las unidades indicadas, según una inscripción fonética del principio del romance del *Besamanos del Cid:*

	anacrusis	*tiempo marcado*	*tiempo débil*	*tiempo marcado*	*pausa*
	Ca	bal ga	Dié go La	í nez	
sílabas	18	30 20	23 15 18	25 27	(20)
cláusulas		50	54	52	
período		104			
	al buen	rey be	sar la	ma no	
sílabas	15 18	28 17	33 20	29 21	(50)
cláusulas	35	45	53	50	
período		98			

La duración de cada período fue un segundo aproximadamente y la de las cláusulas la mitad. La suma del tiempo marcado, pausa y anacrusis del período de enlace, 107, equivale a la duración de los períodos interiores, 104 y 98. En el primer período, las dos cláusulas, trocaica y dactílica, resultaron con duración semejante, 50 y 54. La anacrusis consta de una sílaba en el primer verso y de dos en el segundo; en determinadas clases de versos reúne hasta tres sílabas; desaparece cuando el primer tiempo marcado se sitúa sobre la sílaba inicial. Tanto las diferencias de anacrusis como las de terminación entre los versos llanos, agudos y esdrújulos se nivelan en los períodos de enlace.

Pausa y cesura. La pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que

versos y hemistiquios acaben con terminación distinta. La pausa delimita hemistiquios y versos y equilibra períodos interiores y de enlace. Puede consistir en una interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Su presencia es esencial, en todo caso, como elemento determinativo de la extensión, armonía y unidad del verso. Suprimirla o abreviarla arbitrariamente convirtiendo el verso en falsa prosa es un atentado contra el ritmo.

La cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su período rítmico fue claramente definida por Bello como breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas. Se produce de ordinario una cesura en el endecasílabo sáfico después del grupo pentasílabo que constituye su primer elemento: "Dulce vecino de la verde selva". Con frecuencia suele incurrirse en confusión entre los dos conceptos indicados. La cesura supone un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa; pero en definitiva no es la duración lo que las distingue entre sí, sino el diferente valor que cada una representa desde el punto de vista métrico.

En cualquier punto del verso se puede producir una interrupción requerida por la sintaxis o por la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra. Estas detenciones ocasionales no tienen la función métrica de la

cesura ni de la pausa; no son factores regulares ni constitutivos del verso. Su papel corresponde al orden común de la expresión oral.

RIMA. Testimonios abundantes demuestran la existencia de la rima en canciones populares latinas. Aunque en latín clásico el verso era ordinariamente suelto, los poetas se servían en ocasiones de la rima para determinados efectos de expresión. La rima adquirió mayor desarrollo en los cantos civiles y religiosos del latín medieval. Las lenguas romances, desde el primer momento, adoptaron y generalizaron en su versificación la práctica de este recurso, base de una línea de armonía en que las palabras sitúan sus concordancias en una ordenada relación de tiempo. La rima añade la variedad de su armonía a la muda coincidencia de los tiempos finales del verso.

Los precedentes latinos ofrecen testimonios tanto de la *rima consonante,* en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada (esp*osa* : herm*osa),* como de la *rima asonante,* en que sólo coinciden las vocales (esp*o*s*a* : cor*o*n*a*). En el arte trovadoresco la rima consonante se convirtió en uno de los principales motivos de ingenio y maestría. Fue la época de las *coplas unísonas* que se sujetaban a las mismas rimas, del *machofembra* que formaba parejas de versos con la misma palabra final en forma masculina y femenina, del *leixaprende* que repetía el último vocablo del verso al principio del siguiente, y de varios otros artificios comprendidos bajo el concepto de galas del trovar.

La asonancia, menos estimada que la consonancia, fue quedando relegada en la mayor parte de los países a manifestaciones particulares de la versificación juglaresca. Sin perder su carácter popular, elevó su papel más que en ninguna otra lengua en ciertos géneros de la poesía española.

Las principales reglas de la rima, observadas corrientemente en la métrica tradicional, son las siguientes: *a)* Una palabra no debe emplearse como consonante de sí misma. *b)* Se considera débil o pobre la rima en que figura la misma palabra con acepciones distintas. *c)* Debe evitarse que el último acento del verso o del hemistiquio inicial en los versos compuestos caiga sobre palabra inacentuada. *d)* La rima es tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece. *e)* En composiciones de rimas trabadas se considera impropio emplear la misma consonancia en tres o más versos consecutivos. *f)* En la asonancia pueden alternar vocales y diptongos *(vez : pies : ley)*, y asimismo palabras llanas y esdrújulas *(salto : rápido, pide : límite)*.

Al final del período de la gaya ciencia, Nebrija censuró la rima condenándola como obstáculo para la recta y natural expresión. Su actitud obedecía tanto a la reacción contra el preciosismo profesional como al estímulo renacentista en favor de la imitación del verso clásico. Rengifo más tarde defendió la rima como requisito indispensable y Caramuel la elogió como uno de los principales méritos del verso. El hecho es que su práctica ha venido ejerciendo un dominio general del que sólo la han apartado ocasionalmente las limitadas

experiencias del verso suelto, algunos ensayos de metros y estrofas al estilo clásico y el moderno verso libre. No es la rima ciertamente el único ni el mayor obstáculo del verso. Mejor que excluir el verso con rima o sin ella es servirse de uno u otro según convenga al carácter y propósito de cada composición.

ESTROFA. El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa. En sus manifestaciones primarias la estrofa respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza. Sin duda contribuyó también en otro terreno a definir la estrofa el ejemplo de las correlaciones de secuencias y tropos de las melodías litúrgicas. La adopción de la rima proporcionó el elemento más fértil para la organización del verso en grupos sujetos a un orden estrófico. Al renunciar a la rima, el versolibrismo se privó también ordinariamente de este otro recurso de la expresión métrica.

Gran parte de los rasgos que distinguen a cada período poético se fundan en el carácter de las estrofas. La poesía antigua, generalmente cantada, se sirvió de estrofas líricas y épicas, bien definidas y poco numerosas. El repertorio de estas combinaciones se multiplicó desde que la poesía empezó a componerse principalmente para la lectura. La actitud de los poetas no ha sido siempre uniforme sobre esta materia. En unas épocas la estrofa ha sido tratada con curiosidad renovadora, en otras se ha atendido a su consolidación y

uniformidad y en otras se le ha mirado sin especial interés.

Cada estrofa tiene su fisonomía, su aplicación adecuada y su propia historia. Unas fueron cultivadas solamente en los círculos profesionales mientras que otras se hicieron de dominio popular. Unas se han perpetuado a lo largo del tiempo en tanto que otras sólo tuvieron una vida efímera. Muchas son comunes a varios países. Algunas son de origen español y sólo se usan en nuestra lengua o se han extendido a otros idiomas. Metros, rimas y estrofas tienen asegurada existencia tan duradera como la de la música y el canto.

COMPLEMENTOS RÍTMICOS. Otros varios recursos del lenguaje se suman a los efectos de la rima, de la estrofa y del ritmo acentual. Han servido en todo tiempo de gala y adorno del verso varias figuras relativas al orden y disposición de las palabras. No se trata de condiciones aplicadas de manera sistemática y sostenida, sino de combinaciones que se producen en circunstancias especiales. No será posible indicar más que algunos de tales efectos.

Armonía vocálica. La impresión musical del verso se refuerza con el equilibrio de las vocales que ocupan sus apoyos rítmicos: a-i-a, "El os*a*do mar*i*do que baj*a*ba", Garcilaso; o-a-o, "La ejecuci*ó*n del h*a*do pres*o*rosa", Rioja. El hecho es subrayado por la asonancia de los tiempos marcados: oo-i-oo, "Que hizo de Ap*o*l*o* consum*i*rse en ll*o*r*o*", Garcilaso; ao-e-ao, "Y el S*a*nt*o* de Isr*a*el abrió su m*a*n*o*", Herrera. A veces se convierte

en plena rima interior: "Am*ada* en el Amado transform*ada*", San Juan de la Cruz. "El corri*ente* que nace de esta fu*ente*," San Juan de la Cruz. Góngora, maestro en esta refinada técnica, ofrece ejemplos de armonización vocálica extendida a todo el verso: "á-a-e-á-o : á-o-e-á-a, "Cama de campo y campo de batalla."

Efecto evocativo. La eficacia del verso se enriquece cuando se acierta a utilizar la virtud evocativa que los vocablos poseen en relación con los giros del ritmo. El rápido y entrecortado movimiento de los versos y el efecto de la rima aguda y oscura subrayan la temerosa escena de sombras y cuchilladas de *El estudiante de Salamanca:* "El ruido - cesó. - Un hombre - pasó - embozado, - y el sombrero - recatado - a los ojos - se caló." Valle Inclán aplicó con destreza los contrastes del ritmo eneasílabo a pintar los rasgos del abigarrado festejo de *Resol de verbena,* y con los quiebros dactílicos y trocaicos del dodecasílabo, más la aspereza de rimas como *jarro* : *guitarro, cuca* : *nuca* y *tolondrón* : *figón,* puso de relieve la desgarrada figura de *El jaque de Medinilla.*

Correlación. Independientemente de la impresión acústica, la disposición concordante de los vocablos a base de su calidad gramatical o semántica suma su propio efecto al conjunto rítmico del verso, en unos casos por correlación directa: "Testigos limpios de ánimo inocente", Garcilaso; "Corto descanso de una amarga vida", Francisco de la Torre; en otros, por correlación inversa: "Cestillos blancos de purpúreas rosas", Garcilaso; "Ave nocturna de agorero canto", Francisco de

la Torre; en otros, por contraposición o antítesis: "Y claras luces de las sombras vanas", Garcilaso; "Muere mi vida y vive mi cuidado", Francisco de la Torre. Base común es la simetría que con frecuencia se presenta bajo formas más escuetas: "Falto de luz, falto de fe", Darío; "Sol de los Incas, sol de los Mayas", G. Mistral; "Tu boca, flor del beso; tus manos, hostias puras", González Martínez.

Repercusión. Los conceptos de un verso se repiten en otro en disposición inversa: "Se hace camino al andar, - al andar se hace camino", A. Machado; "Potro sin freno se lanzó mi instinto, - mi juventud montó potro sin freno", Darío. La composición *Criatura afortunada* de Juan Ramón Jiménez empieza: "Cantando vas, riendo por el agua", y termina: "Por el agua cantando vas, riendo". Un verso de la misma poesía dice: "En ronda plata y verde, azul y oro", y otro repite: "En ronda azul y oro, plata y verde".

Encabalgamiento. Fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis, el encabalgamiento sirve, según los casos, para la ligadura blanda y suave, para el contraste brusco y hasta para el efecto cómico. Unas veces ocurre por supermetría: "Miras dentro de Ti, donde está el reino - *de Dios*, dentro de Ti, donde alborea", Unamuno; otras veces por inframetría: "No despierta a los pájaros. *Pasamos* - solos por la región desconocida", González Martínez. En ocasiones queda el verso cortado en partícula débil: "Y sufrir por la vida y por la sombra y *por* - lo que no sospechamos y apenas conocemos", Darío; en otros casos se divide una palabra entre dos

versos: "Y la otra mitad a cuenta - de la primera *desca - labradura* que se ofrezca", Calderón.

La manera más corriente y cursiva del encabalgamiento consiste en la separación entre versos de sustantivos y adjetivos: "La luna fraternal con su secreta - intimidad de encanto femenino", Lugones; "Y vosotras también las de la hoguera - carnal en la vendimia y el chubasco", R. López Velarde. En cierto momento, el modernismo prodigó la práctica del encabalgamiento, especialmente entre los hemistiquios del alejandrino. Ejemplos de Juan Ramón Jiménez: "El mirador, el cam ' panario, la palmera, - me traen historias viejas que están ya sin sentido." "El vuelo de estas ma ' riposas de colores - fúnebres por las so ' litarias avenidas." "El nacer de una yerba ' enferma por las piedras - de las ru-ínas, de ' las fuentes, de las fosas." Es sin duda eficaz el encabalgamiento moderado y oportuno. Sus excesos han suscitado parodias burlescas.

Advertencia. Gran parte de este primer capítulo, así como el siguiente, "Repertorio de versos", proceden de la obra del mismo autor titulada *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse University Press, Syracuse, N. Y. 1946, 556 págs. Se excluye del presente libro la materia correspondiente al desarrollo histórico de la versificación, que constituye el propio cuerpo de la *Métrica española*. Las secciones de "Metros concordantes", "Repertorio de estrofas", "Poemas no estróficos" y "Ejercicios" aparecen aquí por vez primera. Cada sección

ofrece una galería de ejemplos como materia de enseñanza, ayuda de consulta, guía de experiencia y estímulo de exploración. En el "Repertorio de versos" van señaladas con asterisco las variedades de metros polirrítmicos que no han sido cultivadas de manera independiente.

REPERTORIO DE VERSOS

METROS REGULARES

1. Bisílabo.—Acento en primera; ritmo trocaico. Auxiliar en ecos, ovillejos y escalas métricas. Independiente en poesías románticas. Cada verso es una simple cláusula trocaica. El período resulta de la suma de cada pareja. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba:*

óo
Noche
triste
viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar.

2. Trisílabo.—Acento en segunda; literalmente, anfibráquico; rítmicamente, dactílico. Auxiliar en circunstancias semejantes al bisílabo. Independiente en poesías neoclásicas, románticas y postmodernistas. Ejemplo de Jorge Guillén, *Tras el cohete:*

oóo
Yo quiero

peligros
extremos,
delirios
en cielos
precisos
y tercos.

3. Tetrasílabo.—Acentos en primera y tercera; ritmo trocaico. Abundante en coplas caudatas; auxiliar del octosílabo como pie quebrado. Independiente en poesías neoclásicas y románticas. Ejemplo de Espronceda, *Canción del pirata:*

óo óo
Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

*4. Pentasílabo trocaico.—Acentos en segunda y cuarta. Alterna con el endecasílabo y el heptasílabo. Se combina con su propia variedad dactílica. Aparece de manera uniforme y sostenida en pasajes de algunas poesías. Ejemplo anónimo del siglo xv, *Endecha de Guillén Peraza:*

o óo óo
Llorad las damas,
si Dios os vala,

Guillén Peraza
murió en La Palma,
la flor marchita
de la su cara.

5. Pentasílabo dactílico.—Acentos en primera y cuarta. Auxiliar del endecasílabo en la estrofa sáfica. Suele llamársele verso adónico. Independiente desde el siglo xvi. Ejemplo de L. Fernández de Moratín, *Los padres del Limbo:*

óoo óo
Ven, prometido
jefe temido,
ven y triunfante
lleva adelante
paz y victoria.

6. Pentasílabo polirrítmico.—Se sirve conjuntamente de las variedades dactílica y trocaica. Su uso es más corriente que el de estas variedades separadas y uniformes. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca:*

Música triste,
lánguida y vaga,
que a par lastima
y el alma halaga;
dulce armonía
que inspira al pecho
melancolía.

7. Hexasílabo trocaico.—Acentos en las sílabas impares. Alterna cor su propia modalidad dactílica. In-

dependiente y uniforme en pasajes sostenidos. Usado desde el siglo XIV. Ejemplo de Arriaza, *La ausencia:*

óo óo óo
Ya se acerca el día
de volverte a ver,
luz de mi alegría,
flor de mi querer.

8. HEXASÍLABO DACTÍLICO.—Acentos en segunda y quinta. Auxiliar de los dactílicos de diez y doce sílabas. Modalidad predominante en el hexasílabo polirrítmico. Independiente en poesías neoclásicas, románticas y modernistas. Ejemplo de Lista, *Domini est terra:*

o óoo óo
Dominio es la tierra
del Dios soberano;
fundóle su mano
sobre ondas del mar,
y el orbe que encierra
naciones sin cuento
su rayo violento
aprende a temblar.

9. HEXASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Combina las variedades trocaica y dactílica. Frecuente desde el siglo XIV en villancicos, endechas y romancillos. Ejemplo de Meléndez Valdés, *Rosana en los fuegos:*

Linda zagaleja
de cuerpo gentil,

muérome de amores
desde que te vi.
Tu talle, tu aseo,
tu gala y donaire,
tus dones no tienen
igual en el valle.

10. HEPTASÍLABO TROCAICO.—Acentos en las sílabas pares. Variedad principal del heptasílabo polirrítmico. Practicado desde el siglo XII. Independiente en poesías románticas. Ejemplo de Zorrilla, *La azucena silvestre:*

o óo óo óo
Quedóse el penitente
al borde de la roca,
sentado, sin aliento,
sin voz ni voluntad,
sumido en amargura,
y por su mente loca
rodaban las ideas
en ronca tempestad.

*11. HEPTASÍLABO DACTÍLICO.—Acentos en tercera y sexta. Variedad frecuente del polirrítmico. Ocurre en pasajes uniformes y sostenidos. Ejemplo de Jorge Guillén, *Salvación de la primavera:*

oo ó oo óo
Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

*12. Heptasílabo mixto.—Acentos en primera, cuarta y sexta. Variedad poco corriente. Se combina en el polirrítmico con las modalidades trocaica y dactílica. Ejemplo de Salvador Rueda, *Qué viejecita eres:*

óoo óo óo
Madre del alma mía,
qué viejecita eres,
ya los ochenta años
pesan sobre tus sienes.

13. Heptasílabo polirrítmico.—Utiliza conjuntamente las variedades trocaica, dactílica y mixta. Más frecuente que las variedades separadas. Usado desde el siglo xii. Ejemplo de Meléndez Valdés, *La nieve:*

Dame, Dorila, el vaso
lleno de dulce vino,
que sólo en ver la nieve
temblando estoy de frío.
Ella en sueltos vellones
por el aire tranquilo
desciende y cubre el suelo
de cándidos armiños.

14. Octosílabo trocaico.—Acentos en las sílabas impares. Variedad del polirrítmico. Independiente en poesías neoclásicas, románticas y modernistas. Forma preferida en la canción lírica. Ejemplo de L. Fernández de Moratín, *Los padres del Limbo:*

óo óo óo óo
Virgen madre, casta esposa,

sóla tú la venturosa,
la escogida sóla fuiste
que en tu seno recibiste
el tesoro celestial.

*15. Octosílabo dactílico.—Acentos en primera, cuarta y séptima. Variedad del polirrítmico. Subraya la expresión enfática. Ocurre en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *Príncipe y rey:*

óoo óoo óo
Es un estrecho camino
do entre la arena menuda
brota a pedazos un césped
que el caminar dificulta,
y por entrambos sus lindes
mecen sus ásperas puntas
zarzas que guardan con ellas
frutos que nunca maduran.

*16. Octosílabo mixto (a).—Acentos en segunda, cuarta y séptima. Variedad del polirrítmico. Matiza la inflexión emocional. Se halla a veces en pasajes sostenidos. Ejemplo del Duque de Rivas, *Romance de don Álvaro de Luna:*

o óo óoo óo
Se acerca gran cabalgada
y vese claro y distinto
que Diego Estúñiga el joven
es de ella jefe y caudillo.

*17. Octosílabo mixto (b).—Acentos en segunda,

quinta y séptima. Variedad del polirrítmico. Réplica de la forma (A). Aparece en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *A buen juez mejor testigo:*

o óoo óo óo
Calzadas espuelas de oro,
valona de encaje blanca,
bigote a la borgoñona,
melena desmelenada.

18. Octosílabo polirrítmico.—Combina las variedades anteriores. Utiliza el efecto de cada una de ellas según la conveniencia de la expresión. Constituye la forma histórica y ordinaria del metro octosílabo. Ejemplo anónimo, *Romance de Abenámar:*

Abenámar, Abenámar,
moro de la morería,
el día que tú naciste
grandes señales había.

19. Eneasílabo trocaico.—Acentos en cuarta, sexta y octava. Variedad incluida en el eneasílabo polirrítmico desde el siglo xii. Independiente desde el período neoclásico. Ejemplo de Rubén Darío, *El clavicordio de la abuela:*

ooo óo óo óo
En el castillo, fresca, linda,
la marquesita Rosalinda,
mientras la blanda brisa vuela,
con su pequeña mano blanca

una pavana grave arranca
al clavicordio de la abuela.

20. Eneasílabo dactílico.—Acentos en segunda, quinta y octava. Componente del polirrítmico. Independiente desde el neoclasicismo. Apropiado para el énfasis y el himno. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca:*

o óoo óoo óo
Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó.

21. Eneasílabo mixto (a).—Acentos en tercera, quinta y octava. Componente del polirrítmico. Independiente, aunque de poco uso, en el neoclasicismo y modernismo. Ejemplo de González Prada, *Vivir y morir:*

oo óo óoo ó
Humo y nada el soplo del ser;
mueren hombre, pájaro y flor;
corre a mar de olvido el amor;
huye a breve tumba el placer.

22. Eneasílabo mixto (b).—Acentos en tercera, sexta y octava. Variedad del polirrítmico. Usado independientemente en algunas composiciones neoclásicas y modernistas. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Las hijas del rey de Amor:*

oo óoo óo óo
En la más diminuta isla,
donde nadie la descubrió,
habitada por bellas formas
diminutas que nadie vio.

23. Eneasílabo mixto (c).—Acentos en segunda, sexta y octava. Variedad del polirrítmico. De poco uso en forma independiente. Cultivado en el período romántico. Ejemplo de Gumersindo Laverde, *Madrigal:*

o óooo óo óo
¿No ves en la estación de amores,
pintada mariposa breve,
que al soplo de las auras leve,
rondando las gentiles flores,
Leda se mueve?

24. Eneasílabo polirrítmico.—Combina las formas antes indicadas. Variado de giros y efectos. Predominante en la lírica antigua y en la poesía modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera:*

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver,
cuando quiero llorar no lloro
y a veces lloro sin querer.

25. Decasílabo trocaico simple.—Acentos en las sílabas impares. Precedentes vacilantes en el *Conde Lucanor*. Tratado experimentalmente en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de González Prada, *Ternarios:*

óo óo óo óo óo
Manos que sus manos estrechasteis,
ojos que en sus ojos os mirasteis,
labios que en sus labios suspirasteis.

26. Decasílabo trocaico compuesto.—Consta de dos pentasílabos trocaicos. Acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio. Componente del tipo polirrítmico. Independiente en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de Rubén Darío, *Rima IV:*

o óo óo : o óo óo
Allá en la playa quedó la niña.
Arriba el ancla; se va el vapor...
Vistió de negro la niña hermosa.
Las despedidas tan tristes son.

27. Decasílabo dactílico simple.—Acentos en tercera, sexta y novena. Frecuente en canciones antiguas junto con los dactílicos de nueve y doce sílabas. Muy usado en himnos patrióticos. Independiente desde el siglo xvii. Ejemplo de Gabriela Mistral, *Nocturno de los tejedores viejos:*

oo óoo óoo óo
Se acabaron los días divinos
de la danza delante del mar
y pasaron las siestas del viento
con aroma de polen y sal.

*28. DECASÍLABO DACTÍLICO COMPUESTO.—Consta de dos pentasílabos dactílicos. Acentos en primera y cuarta de cada hemistiquio. Se halla en pasajes uniformes del polirrítmico compuesto. Ejemplo de Bécquer, *Rima XI:*

óoo óo : óoo óo
Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a ti, no.

29. DECASÍLABO DACTÍLICO ESDRÚJULO.—Acentos en primera, sexta y novena. El primer apoyo repercute en la tercera o cuarta sílaba. Se forma a base del dactílico simple con vocablo inicial trisílabo esdrújulo. Usado en estribillos antiguos y en poesías del Siglo de Oro y del modernismo. Ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa de la Condesa de Paredes:*

óoo óo óoo óo
Lámina sirva el cielo el retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de tus luces,
sílabas las estrellas compongan.

30. DECASÍLABO MIXTO.—Acentos en segunda, sexta y novena. Precedentes en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Reaparece en experiencias métricas del siglo XIX. Ejemplo de Sinibaldo de Mas, *Potpourri:*

o óooo óoo óo
Destruye una tormenta la calma,
al sol roba la noche su brillo
y pierde con el fuego de julio
sus rosas rubicundo el abril.

31. DECASÍLABO COMPUESTO POLIRRÍTMICO.—Combina las variedades compuestas dactílica y trocaica con versos mixtos de hemistiquios de uno y otro tipo. Precedentes en el verso de arte mayor del siglo XV. Frecuente desde el neoclasicismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Los cisnes:*

De orgullo olímpico sois el resumen,
oh, blancas urnas de la armonía.
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

*32. ENDECASÍLABO ENFÁTICO.—Acentos en primera, sexta y décima. Componente de menor proporción en el endecasílabo polirrítmico. Suele ocurrir en pasajes uniformes. Ejemplo de Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales:*

óoo oo óo oo óo
Eres la primavera verdadera:
rosa de los caminos interiores,
brisa de los secretos corredores,
lumbre de la recóndita ladera.

*33. ENDECASÍLABO HEROICO.—Acentos en segunda, sexta y décima. Componente del tipo polirrítmico. Pre-

dominante en poemas narrativos. Ejemplo de fray Luis de León, *Coeli enarrant:*

o óo oo óo oo óo
Los cielos dan pregones de tu gloria,
anuncia el estrellado tus proezas,
los días te componen larga historia,
las noches manifiestan tus grandezas.

*34. ENDECASÍLABO MELÓDICO.—Acentos en tercera, sexta y décima. Componente del tipo polirrítmico. Se distingue por su movimiento equilibrado y flexible. Frecuente en pasajes uniformes. Ejemplo de Guillermo Valencia, *Las cigüeñas blancas:*

oo ó oo óo oo óo
Y en reposo silente sobre el ara,
con su pico de púrpura encendida,
tenue lámpara finge de Carrara
sobre vivos colores sostenida.

35. ENDECASÍLABO SÁFICO.—Acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima. Componente del polirrítmico. Preferido en pasajes líricos. Independiente en la estrofa sáfica. Ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, *Al Céfiro:*

ooo ó o oo óo óo
Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

36. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Acentos en primera, cuarta, séptima y décima. Ocasional en el endecasílabo polirrítmico renacentista. Presente entre los elementos formales del arte mayor. Independiente desde el siglo XVII. Ejemplo de Rubén Darío, *Pórtico:*

óoo óoo óoo óo
Libre la frente que el casco rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

37. ENDECASÍLABO GALAICO ANTIGUO.—Acentos en quinta y décima. Suma de un hexasílabo y un pentasílabo polirrítmicos. Usado por Rubén Darío en *Balada en loor de Valle Inclán:*

Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras.

38. ENDECASÍLABO A LA FRANCESA.—Acento en cuarta sobre palabra aguda y otro acento en sexta u octava, además del de la décima. Ensayado en los períodos neoclásico y modernista. Ejemplo de Lista, *El retrato:*

ooo ó o óo oo óo
No, no das tú consuelo a mi quebranto,
muda ilusión, ni al largo padecer;
y al recordar mi rápido placer,
copia cruel, me arrancas largo llanto.

39. Endecasílabo polirrítmico.—Combina las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica. Forma regular del endecasílabo ordinario desde el siglo XVI. Ejemplo de Lope de Vega, *El pajarillo:*

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.

40. Dodecasílabo trocaico.—Consta de dos hexasílabos trocaicos. Acentos en las sílabas impares. Componente del dodecasílabo polirrítmico. Independiente en composiciones románticas y modernistas. Ejemplo de Salvador Rueda, *Las arañas y las estrellas:*

óo oo óo : óo oo óo
Sus curvados dedos al mover ligeras
como leves armas de traidores filos,
tejen las arañas cual las hilanderas
sus hamacas tenues de irisados hilos.

41. Dodecasílabo dactílico.—Suma de dos hexasílabos dactílicos. Acentos en segunda y quinta de cada hemistiquio. Componente principal del verso de arte mayor. Independiente en la poesía romántica y modernista. Ejemplo de Amado Nervo, *El metro de doce:*

o óoo óo : o óoo óo
El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa;

son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa.

42. Dodecasílabo polirrítmico.—Combina las variedades trocaica y dactílica con versos mixtos de hemistiquios de ambos tipos. Frecuente desde el período neoclásico. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca:*

Las luces, la hora, la noche, profundo
infernal arcano parece encubrir,
cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,
cuando todo anuncia que habrá de morir.

43. Dodecasílabo ternario.—Consta de tres núcleos tetrasílabos. Acentos en tercera, séptima y undécima. Ritmo trocaico. Ensayado en el período neoclásico. Frecuente en el modernismo. Popular en corridos mexicanos. Ejemplo de Salvador Rueda, *La torre de las rimas:*

oo óo oo óo oo óo
Como raya onduladora de una anguila
que se tuerce y se destruye en su girar,
es el verso luminoso que encandila
y el espíritu en su llama hace temblar.

*44. Dodecasílabo de 8-4.—Compuesto de dos hemistiquios desiguales; el primero, de ocho sílabas, polirrítmico; el segundo, de cuatro, trocaico. Registrado en el siglo XV por Nebrija, *Gramática castellana:*

Pues tantos son los que siguen la pasión
y sentimiento penado por amores,
a todos los namorados trobadores
presentando les demando tal quistión.

45. Dodecasílabo de 7-5.—Lo forman dos hemistiquios desiguales; el primero, de siete sílabas; el segundo, de cinco; ambos, polirrítmicos. Equivale a media cuarteta de seguidilla. Precedentes en el Siglo de Oro. Desarrollado en la poesía romántica y modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Elogio de la seguidilla:*

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

46. Dodecasílabo de 5-7.—Suma dos hemistiquios desiguales; el primero de cinco sílabas, generalmente dactílico; el segundo, de siete, trocaico. Tratado brevemente en el romanticismo; con más extensión, en el modernismo. Ejemplo de Santos Chocano, *Momia incaica:*

Guerrero fuiste en que Yupanqui un día
hacia el Arauco sin descansar marchó,
y con tu lanza, con tu broquel de cuero,
entraste en filas, del tamboril al son.

47. Tridecasílabo dactílico.—Acentos en tercera, sexta, novena y duodécima. Usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba:*

oo óoo óoo óoo óo
Yo palpito tu gloria mirando sublime,
noble autor de los vivos y varios colores.
Te saludo si puro matizas las flores,
te saludo si esmaltas fulgente la mar.

48. Tridecasílabo compuesto de 7-6.—Consta de dos hemistiquios desiguales; el primero, de siete sílabas, generalmente trocaico; el segundo, de seis, polirrítmico. Equivale a media cuarteta de seguidilla antigua. Ensayado por Góngora; repetido en el modernismo. Ejemplo de Alfredo Gómez Jaime, *Manos:*

Hay manos alevosas que de sus retiros
se apartan en la noche como los vampiros
que hieren en la sombra con velo sutil.
Las garras del salvaje, con furia que espanta,
oprimen del vencido la débil garganta
cual pliega sus anillos potente reptil.

49. Tridecasílabo compuesto de 6-7.—Primer hemistiquio, hexasílabo dactílico con acentos en segunda y quinta; segundo hemistiquio, heptasílabo trocaico con acentos en segunda y sexta. Ensayado por González Prada, *Ritmos sin rima:*

o óoo óo : o óo oo óo
¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte.
¿Sus odios? El arte, la vida y el placer.
La jónica gracia maldice de los hombres
y cubre al Eurotas el limo del Jordán.

50. Tridecasílabo ternario.—Consta de tres nú-

cleos tetrasílabos más la sílaba débil final. Acentos en cuarta, octava y duodécima. Equivale a un eneasílabo trocaico prolongado. Usado en poesías modernistas y en corridos populares. Ejemplo de González Martínez, *La canción de la vida:*

ooo óo oo óo oo óo
En el jardín hay un olor de primavera,
himnos de zumbos en el viejo colmenar.
Ven a fundirte en las plegarias del paisaje
y en los milagros de la luz crepuscular.

51. ALEJANDRINO TROCAICO.—Consta de dos hemistiquios heptasílabos trocaicos. Acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio. Componente del alejandrino polirrítmico. Independiente en poesías del siglo XVI y posteriores, especialmente en el romanticismo. Ejemplo de Zorrilla, *La leyenda de Muhamad Alhamar:*

o óo óo óo : o óo óo óo
Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
ganando a saltos locos la tierra desigual,
salvando de los brezos el áspero ramaje
a riesgo de la vida de su jinete real.

52. ALEJANDRINO DACTÍLICO.—Consta de dos hemistiquios heptasílabos dactílicos. Acentos en tercera y sexta de cada hemistiquio. Componente del alejandrino polirrítmico. Independiente desde el romanticismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Sonatina:*

oo ó oo óo : oo ó oo óo
La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

*53. ALEJANDRINO MIXTO.—Consta de dos hemistiquios iguales con acentos en primera y sexta de cada uno de ellos. Componente del alejandrino polirrítmico. Ejemplos de González Martínez en *Luna materna, Bajo el huerto solemne, Iba por el camino* y *Doux pays:*

óoo oo óo : óoo oo óo
Ráfaga repentina... Pálida e ilusoria.
Pájaro esquivo y noble, ave que eres la mía.
Crea, mas con tu sangre. Marca tu huella honda.
Sueño con una vida bella como un paisaje.

*54. ALEJANDRINO TERNARIO. — El tridecasílabo ternario actúa a veces como alejandrino, acomodado a la medida de catorce sílabas mediante el encabalgamiento de los hemistiquios. Ejemplos de Rubén Darío en *Nocturno I* y *Elegía pagana:*

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruiseñor - prima ' veral - y matinal.
Hace sonar - un rui ' señor - en lo invisible
y Mima es ya princesa de un imperio imposible.

55. ALEJANDRINO A LA FRANCESA.—Primer hemis-

tiquio con terminación aguda o con sinalefa o encabalgamiento respecto al segundo. Ensayado en repetidas ocasiones desde el siglo XVIII. Ejemplo de Iriarte, *La campana y el esquilón:*

En cierta catedral una campana había
que sólo se tocaba algún solemne día;
con el más grave son y sonoro compás
cuatro golpes o tres solía dar no más.

56. ALEJANDRINO POLIRRÍTMICO.—Combinación de los distintos tipos simples de este metro. Forma predominante en la cuaderna vía, modernismo y postmodernismo. Ejemplo de Leopoldo Lugones, *Flores y estrellas:*

Y era aquella una noche de las noches más bellas.
El Silencio sobre una blanda quietud de mar,
inclinando su frente coronada de estrellas,
allá en el horizonte se puso a meditar.

57. TETRADECASÍLABO TROCAICO. — Suma de siete cláusulas trocaicas, divisibles en un hemistiquio hexasílabo y otro octosílabo. Ejemplo de González Prada, *La brisa:*

óo oo óo : oo óo oo óo
Soplo de los mares, mensajera del verano,
tienes la dulzura de la miel y de los besos;
tú con la invencible seducción de lo escondido
vienes de parajes ignorados por el hombre.

*58. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO.—Acentos en primera, cuarta, séptima, décima y decimatercera. Admite cesura después de la quinta. Ejemplo de J. Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica:*

óoo óoo óoo óoo óo
Dijo el Centauro, meciendo sus crines hirsutas:
—Tiempo es que vuelva al destierro en los ásperos riscos;
monstruos más fieros que el nieto de Ixión, en las rutas
tienden sus arcos y muestran sus gestos ariscos.

59. PENTADECASÍLABO DACTÍLICO.—Acentos en segunda, quinta, octava, undécima y decimacuarta. Usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba:*

o óoo óoo óoo óoo óo
Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo
cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte.

60. PENTADECASÍLABO COMPUESTO (A).—Consta de dos hemistiquios desiguales, uno de seis sílabas y otro de nueve, ambos polirrítmicos. Ejemplo de Amado Nervo, *A Verlaine:*

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,
son en mi camino focos de una luz enigmática
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,
y el límpido y noble marfil de tu "testa socrática".

61. Pentadecasílabo compuesto (b).—Formado por un hemistiquio heptasílabo y otro octosílabo, ambos trocaicos. Usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de González Prada, *Ossiánica:*

o óo oo óo : oo óo oo óo
¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?
No blanden las espadas, no aperciben los escudos;
inmóviles reposan en el lecho de la muerte.

62. Pentadecasílabo ternario.—Suma tres pentasílabos polirrítmicos. No admite sinalefa entre ellos. Usado en poesías modernistas. Ejemplo de González Martínez, *Soñé en un verso:*

Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,
y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

63. Hexadecasílabo trocaico compuesto.—Consta de dos hemistiquios octosílabos trocaicos. Acentos en las sílabas impares. Frecuente en el período modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Año Nuevo:*

oo óo oo óo : oo óo oo óo
A las doce de la noche, por las puertas de la gloria,
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles y en su silla gestatoria,
San Silvestre.

64. Hexadecasílabo dactílico simple. — Acentos

en tercera, sexta, novena, duodécima y decimaquinta. Usado por románticos y modernistas. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba:*

oo óoo óoo óoo óoo óo
Y encendida mi mente, inspirada con férvido acento,
al compás de la lira sonora, tus dignos loores
lanzará fatigando las alas del rápido viento
a doquiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores.

65. Hexadecasílabo dactílico compuesto.—Formado por dos hemistiquios octosílabos dactílicos. Acentos en primera, cuarta y séptima de cada hemistiquio. Ejemplo de Alfonso Reyes, *En la tumba de Juárez:*

óoo óoo óo : óoo óoo óo
Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera,
hoy que de todos los vientos llegan los hombres en coro,
echan la sal en el fuego y al derramar la patera
rezan el texto sagrado de gratitud, y el tesoro
de sus ofrendas esparcen entre licores y mieles...

66. Hexadecasílabo polirrítmico.—Suma de dos hemistiquios en que se combinan las distintas variedades del octosílabo. Semejante al antiguo pie de romance. Ejemplo de Antonio Machado, *Orillas del Duero:*

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.

67. Heptadecasílabo dactílico.—Acentos en primera, cuarta, séptima, décima, decimatercera y decimasexta. Suma cinco cláusulas dactílicas más la final. Se puede considerar como conjunto de un endecasílabo y un hexasílabo dactílicos. Ejemplo de Salvador Rueda, *Los bárbaros en Roma:*

óoo óoo óoo óoo óoo óo

Viene el turbión de corceles corriendo con ímpetus hondos,
como banderas las trágicas crines en giro violento,
como el zumbar de las trompas de guerra los cascos redondos,
como espirales de lumbre los largos relinchos al viento.

68. Heptadecasílabo compuesto (a).—Consta de un hemistiquio heptasílabo trocaico y otro decasílabo dactílico. Usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de Rubén Darío, *Venus:*

o óo óo óo : oo óoo óoo óo

En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría;
en busca de quietud bajé al fresco y callado jardín;
en el oscuro cielo Venus bella temblando lucía
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

69. Heptadecasílabo compuesto (b).—Suma de un heptasílabo y dos pentasílabos, uno y otros polirrítmicos. Usado en poesías modernistas. Ejemplo de Amado Nervo, *Antífona:*

Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera,
le ofrendé mis quince años, mi sexo núbil; violó mi boca,

y por él ha quedado mi faz de nácar como la cera.
mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca.

70. Octodecasílabo dactílico.—Acentos en segunda, quinta, octava, undécima, decimacuarta y decimaséptima. Suma de una sílaba en anacrusis y cinco cláusulas dactílicas más la final. Equivale a tres hexasílabos dactílicos. Ejemplo de Salvador Rueda, *La tronada:*

o óoo óoo óoo óoo óoo óo

El nido amoroso de granzas y plumas del árbol colgado,
deshecho se mira del viento al empuje y al suelo lanzado;
las hojas que fueron vestido oscilante del ramo pomposo,
perdidas se alejan en giros revueltos del mar proceloso.

71. Octodecasílabo trocaico compuesto.—Consta de dos hemistiquios eneasílabos trocaicos, con acentos en cuarta y octava de cada uno de ellos. Ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar:*

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,
tal como arrastra las arenas el huracán por el desierto;
y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente
cayó en el cieno de la vida rotas las alas para siempre.

72. Verso dactílico de veinte sílabas.—Suma de dos hemistiquios decasílabos dactílicos. Acentos en tercera, sexta y novena de cada hemistiquio. Ejemplo de Salvador Díaz Mirón, *Gris de perla:*

oo óoo óoo óo : oo óoo óoo óo

Siempre aguijo el ingenio a la lírica y él en vano al misterio [se asoma
a buscar a la flor del deseo vaso digno del puro ideal.
¡Quién hiciera una trova tan bella que al espíritu fuese un [aroma,
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

73. Verso trocaico de veintidós sílabas.—Consta de un eneasílabo trocaico con acentos en cuarta y octava y un tridecasílabo ternario acentuado en cuarta, octava y duodécima. Usado por Francisco Luis Bernárdez, *La ciudad sin Laura:*

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo oo óo

En la ciudad callada y sola mi voz despierta una profunda [resonancia.
Mientras la noche va creciendo pronuncio un nombre y este [nombre me acompaña.
La soledad es poderosa, pero sucumbe ante mi voz enamorada.

VERSOS AMÉTRICOS

74. Amétrico trocaico.—Se funda en la libre repetición en cada verso del núcleo tetrasílabo, ooóo, a veces reducido al bisílabo, óo. Usado en el período modernista. Ejemplo de José Asunción Silva, *Nocturno:*

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas [de alas;
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas [fantásticas,
por la senda florecida que atraviesa la llanura
caminabas.

75. Amétrico dactílico (a).— Tiene por base la cláusula prosódica anfibráquica, oóo, la cual adquiere ritmo dactílico, óoo, en la variable serie de cada verso. Usado en el período modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Marcha triunfal:*

Ya viene el cortejo,
ya viene el cortejo. Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo.
Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

76. Amétrico dactílico (b).—Su base prosódica

es la cláusula anapéstica, ooó, transformada en dactílica, óoo, en la sucesión del verso. Usado en poesías modernistas. Ejemplo de Santos Chocano, *Sol y sombra:*

Trepidaron las gradas del circo;
puesta en pie la fanática turba clamaba a una voz;
y en un signo de gracia,
de divina expresión,
un clavel arrojado por dedos de rosa
en el céntrico punto del circo cayó.

77. Pentasílabo polirrítmico múltiple. — Consiste en la repetición en número variable de la unidad pentasílaba en sus dos modalidades trocaica y dactílica. Usado en el período modernista. Ejemplo de Santos Chocano, *De viaje:*

Ave de paso,
fugaz viajera desconocida;
fue sólo un sueño, sólo un capricho, sólo un acaso;
duró un instante de los que duran toda una vida.

78. Verso épico juglaresco.—Consta de dos hemistiquios fluctuantes cuya extensión tiende predominantemente a la medida de siete u ocho sílabas. Forma series monorrimas. Ejemplo del *Cantar de Mío Cid:*

La oración fecha, la misa acabada la han:
salieron de la eglesia, ya quieren cabalgar.
El Cid a doña Ximena íbala abraçar;
doña Ximena al Cid la mano l' va a besar,
llorando de los ojos, que non sabe qué se far.

79. Verso lírico juglaresco.—Forma pareados fluctuantes, con preferencia por las medidas de siete, ocho y nueve sílabas. Se usó en los debates y poemas líricos de juglaría. Ejemplo de *Razón de amor:*

Qui triste tiene su coraçón
benga oyr esta razón.
Odrá razón acabada,
feyta de amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre dueñas amó.

80. Pie de romance.—Se compone de dos hemistiquios generalmente octosílabos, con fluctuación menor que la del verso épico juglaresco. Aparece en romances antiguos. Ejemplo del *Romance del Palmero:*

No se humilla a Oliveros, no se humilla a don Roldán,
porque un sobrino que tienen en poder de moros está,
y pudiéndolo hacer no le van a rescatar.
Desque aquesto vio Oliveros, desque aquesto vio Roldán,
sacan ambos las espadas, para el palmero se van.
El palmero con su bordón su cuerpo va a mamparar.

81. Verso de arte mayor.—Consta de dos hemistiquios que tienen por base el pentasílabo dactílico, al cual se le antepone con marcada frecuencia una sílaba débil y a veces dos. Usado sobre todo en los siglos xv y xvi. Ejemplo de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna:*

Entrando tras él por el agua decían:
—Magnífico conde ¿y cómo nos dexas?

Nuestras finales y últimas quexas
En tu presencia favor nos serían.

82. VERSO SEMILIBRE MENOR.—Unidad fluctuante breve, de ordinario entre cuatro y siete sílabas. Se compone en series sueltas o rimadas cuyo ritmo se armoniza sobre un mismo compás. Usado en los períodos modernista y postmodernista. Ejemplo de Federico García Lorca, *Naranja y limón:*

Naranja y limón.
Ay, la niña
del mal amor.
Limón y naranja.
Ay, la niña,
de la niña blanca.

83. VERSO SEMILIBRE MEDIO.—Unidad polirrítmica fluctuante con predominio de las medidas de siete, ocho y nueve sílabas. Forma series sueltas o rimadas. Ejemplo de Góngora, *No son todo ruiseñores:*

No son todo ruiseñores
los que cantan entre flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alba,
sino campanitas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.

84. VERSO SEMILIBRE MAYOR.—Su medida fluctúa de ordinario entre nueve y catorce sílabas. Constituye

unidades polirrítmicas, con frecuencia rimadas y coincidentes con metros regulares. Ejemplo de Leopoldo Lugones, *Luna campestre.*

A medida que asciende por el cielo tardío,
la luna parece que inciensa
un sopor mezclado de dulce estío,
y el sueño va anulando el albedrío
en una horizontalidad de agua inmensa.

85. VERSO LIBRE.—Suele emplear juntamente desde las medidas más breves a las más extensas. Los acentos prosódicos de los conceptos principales dan lugar a grupos rítmico-semánticos que se suceden con relativo compás. A veces corresponden a metros regulares. De ordinario no se hace uso de la rima ni de la estrofa. Ejemplo de Vicente Aleixandre, *Ciudad del Paraíso:*

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte
[para siempre en las olas amantes.

METROS CONCORDANTES

COMBINACIONES DE DOS METROS

1. Hexasílabo y trisílabo.—Combinación practicada alguna vez por el modernismo en ensayos de métrica funambulesca. Ejemplo de Manuel Machado, *Pierrot y Arlequín:*

Pierrot y Arlequín
mirándose sin
rencores,
después de cenar
pusiéronse a hablar
de amores.

2. Heptasílabo y trisílabo.—Rara vez el verso de siete se ha juntado con auxiliar menor que el de cinco. El de tres responde propiamente a la misma línea impar. Ejemplo de Rubén Darío, *Ofrenda:*

Bandera que aprisiona
el aliento de abril
corona
tu torre de marfil.

3. Heptasílabo y pentasílabo.—Componentes ordinarios de la seguidilla común. A veces se han sumado

en metro compuesto. La combinación 7-5-7-5 se ha usado también en serie narrativa. Ejemplo de Antonio Fernández Grilo, *Las ermitas de la sierra de Córdoba:*

Hay de mi alegre sierra
sobre las lomas
unas casitas blancas
como palomas.

4. Heptasílabo y hexasílabo.—Se asocian con dificultad. Fue quedando excluida la combinación 7-6-7-6 de las antiguas seguidillas, aun recordada en la lírica popular. Ejemplo del *Cancionero murciano,* de Alberto Sevilla:

Mi amante está segando
con tanta calor;
quien pudiera ponerle
cortinas al sol.

5. Octosílabo y tetrasílabo.—Prototipo de concordancia rítmica. El verso menor, pie quebrado, actúa como hemistiquio del mayor. Se juntan bajo multitud de combinaciones. Ejemplo de Valle Inclán, *Rosa de Job:*

Fueron mis goces auroras
de alegrías,
más fugaces que las horas
de los días.

6. Octosílabo y pentasílabo.—El verso de cinco sílabas alterna a veces con el de cuatro como pie quebrado más lento. El desequilibrio de la combinación

8-5-8-5 ha sido sostenido de propósito en varias poesías. Ejemplo de Bécquer, *Rima XXIX:*

Sobre la falda tenía
el libro abierto;
en mi mejilla tocaban
sus rizos negros.

7. Octosílabo y hexasílabo.—Concordancia regular utilizada por fray Ambrosio Montesinos, Sor Juana Inés de la Cruz, Iriarte, Bécquer, Unamuno, González Martínez y Rubén Darío. Ejemplo de este último en *Eheu:*

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad;
siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad.

8. Octosílabo y heptasílabo.—No se funden fácilmente. En el romance de Arjona, *El amor implacable,* donde alternan de dos en dos, cada pareja mantiene su propio compás:

Volando viene de Gnido
el más fiero cazador,
buscando donde vibre
el arco triunfador.

9. Octosílabo y decasílabo dactílico.—El metro dactílico de diez sílabas se inserta sin dificultad en

el compás de los polirrítmicos de ocho. Ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar:*

Poeta, en fáciles versos
y con estro que aliente los ánimos,
ven a hablarnos de esperanzas,
pero no de desengaños.

10. Octosílabo y decasílabo compuesto.—Alternan manteniendo cada uno su carácter. El decasílabo, de 5-5, refuerza el contraste de sus hemistiquios mezclados con el verso de ocho. Ejemplo de Pablo Piferrer, *Canción de la primavera:*

Ya vuelve la primavera,
suene la gaita, ruede la danza;
tiende sobre la pradera
el verde manto de su esperanza.

11. Octosílabo y dodecasílabo. — Los hemistiquios dactílicos del verso de doce, 6-6, armonizan con los octosílabos. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La primavera:*

Huyó el invierno sañudo
y luce brillante el sol,
que el pálido velo rasgando glorioso
difunde en la tierra benigno calor.

12. Eneasílabo y pentasílabo. — Concordancia practicable bajo varias formas según la modalidad rítmica de cada metro. Se encuentra en *Ley es amar* de la

Avellaneda, en *Avant-propos* de José Asunción Silva y en la *Dedicatoria* de *Poema del otoño* de Rubén Darío, la cual empieza de este modo:

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?

13. Eneasílabo y hexasílabo.—Son concordantes en sus respectivas formas dactílicas. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *El genio de la melancolía:*

De todos los genios hermosos
yo soy el más bello,
y en todas las almas sublimes
se ostenta mi sello.

14. Eneasílabo y octosílabo.—El grupo 9-7, a pesar de su forma propicia, no parece haber sido cultivado. Tampoco se hallan testimonios de 9-8, fuera de algunas letras de canciones antiguas. Ejemplo de *Tonos castellanos*, siglo XVI:

Bailad en la fiesta, zagales,
pues la gaita os hace el son;
que yo os mando unas castañuelas
guarnecidas con su cordón.

15. Eneasílabo y decasílabo.—Armonizan a base de elementos dactílicos. Producen agradable efecto mu-

sical. Sólo se ha registrado en bailes antiguos. Ejemplo de *Tonos castellanos,* siglo XVI:

Arrojóme las naranjicas
con las ramas de blanco azahar;
arrojómelas y arrojéselas
y volviómelas a arrojar.

16. DECASÍLABO Y TRISILABO.—Se trata del verso de diez de tipo dactílico. Su ritmo rápido se interrumpe y adquiere intimidad con las notas refrenadas y concisas del trisílabo. Ejemplo de Rubén Darío, *A Margarita de Bayle:*

Margarita, está linda la mar
y el viento
lleva esencia sutil de azahar;
yo siento
en el alma una alondra cantar:
tu acento.

17. DECASÍLABO Y TETRASÍLABO.—El verso de cuatro es por naturaleza trocaico. Su asociación con el de diez requiere que éste corresponda también a ese mismo tipo rítmico. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *A Dios:*

Tú que huellas
las estrellas
y tu sombra muestras en el sol,
cuando brilla
sin mancilla
entre nácar y oro y arrebol.

18. DECASÍLABO DACTÍLICO Y TETRASÍLABO.—La discordancia rítmica está resuelta en el siguiente ejemplo por el hecho de que los tres tetrasílabos agudos del fin de cada estrofa componen un decasílabo dactílico. Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La pesca en el mar:*

Yo a un marino le debo la vida,
y por patria le debo al azar
una perla en un golfo nacida
al bramar
sin cesar
de la mar.

19. DECASÍLABO COMPUESTO Y PENTASÍLABO.—Tanto los hemistiquios del verso de diez como el de cinco coinciden en su carácter polirrítmico. Combinan las variedades trocaica y dactílica. Ejemplo de Bécquer, *Rima LXXVIII:*

Flores tronchadas, marchitas hojas
arrastra el viento;
en los espacios, tristes gemidos
repite el eco.

20. DECASÍLABO Y HEXASÍLABO DACTÍLICOS. — Los dos versos tienen de común sus sílabas pares y su carácter rítmico. Se les ha asociado con frecuencia. Ejemplo de Rubén Darío, *Rima I:*

En el libro lujoso se advierten
las rimas triunfales,

bizantinos mosaicos, pulidos
y raros esmaltes.

21. Decasílabo dactílico y heptasílabo.—La variedad del heptasílabo es también la dactílica, acentuada en tercera y sexta. Ejemplo de Bécquer, *Rima LXXXIV:*

¿No has sentido en la noche,
cuando reina la sombra,
una voz apagada que canta
y una inmensa tristeza que llora?

22. Decasílabo dactílico y octosílabo.—Junto al verso dactílico de diez sílabas, el octosílabo, de la misma línea par, puede ser polirrítmico. En su período, menos recargado, el ritmo resulta más lento. Ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar:*

A través del follaje perenne
que oír deja rumores extraños,
y entre un mar de ondulante verdura,
amorosa mansión de los pájaros,
desde mis ventanas veo
el templo que quise tanto.

23. Decasílabo y dodecasílabo dactílicos.—El verso de doce consta de dos mitades dactílicas, 6-6. El de diez puede ser dactílico simple o compuesto, 5-5. Ambas variedades de decasílabo se juntan en el siguiente ejemplo de Lope de Vega, *San Isidro Labrador*, Acto I:

Molinito que mueles amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores
que dándome vida matarme podrán.

24. Endecasílabo y pentasílabo.—El pentasílabo equivale propiamente a la primera sección del endecasílabo sáfico; pero los dos metros extienden su concordancia a todas sus modalidades. Ejemplo de Bécquer, *Rima XVI:*

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo.

25. Endecasílabo y pentasílabo dactílicos.—El verso de cinco sílabas desarrolla el mismo movimiento rítmico del dactílico de once. Uno y otro apoyan de ordinario la sílaba inicial e invariablemente la cuarta. Ejemplo de Iriarte, *La criada y la escoba:*

Cierta criada la casa barría
con una escoba muy puerca y muy vieja. . .
por donde pasa
aun más ensucia que limpia la casa.

26. Endecasílabo y hexasílabo.—No concuerdan bajo forma polirrítmica. La discordancia subraya el sentido satírico de la fábula *El ricote*, de Iriarte:

Hubo un rico en Madrid, y aun dicen que era
más necio que rico,
cuya casa magnífica adornaban
muebles exquisitos.

27. Endecasílabo y heptasílabo.—Coordinación común y corriente entre todas las variedades de ambos metros polirrítmicos. El heptasílabo corresponde a la sección del endecasílabo determinada por el apoyo de la sílaba sexta. Ejemplo de Bécquer, *Rima LXX:*

¡Cuántas veces al pie de las musgosas
paredes que la guardan
oí la esquila que al mediar la noche
a los maitines llama!

28. Endecasílabo dactílico y heptasílabo.—Con los endecasílabos dactílicos armoniza bien el heptasílabo del mismo tipo rítmico acentuado en tercera, pero no tan bien la variedad trocaica acentuada en segunda. Ejemplo de Jorge Guillén, *El cisne:*

El cisne, puro entre el aire y la onda,
tenor de la blancura,
zambulle el pico difícil y sonda
la armonía insegura

29. Endecasílabo y octosílabo. — El octosílabo adquiere lentitud y gravedad al acomodarse al ordinario compás del endecasílabo. Son de tipo dactílico los octosílabos en el ejemplo siguiente de Rosalía de Castro, *A la luna:*

¡Con qué pura y serena complacencia
brilla esta noche la luna!
a imagen de la cándida inocencia
no tiene mancha ninguna.

30. Endecasílabo y eneasílabo.—El verso de nueve sílabas es natural auxiliar del de once, aunque menos usado en este papel que los de siete y cinco. Ejemplo de Manuel González Prada, *Romance:*

Cuando reclina en la nevada mano
la rubia frente virginal
entorna la mirada y enmudece,
¿en quién la niña pensará?

31. Endecasílabo y dodecasílabo.—El dodecasílabo es compuesto, 6-6, polirrítmico, en el ejemplo siguiente, de Rubén Darío, *Canto de la sangre.* El endecasílabo, más que como unidad concordante, aparece como lema al frente de cada estrofa:

Sangre de Abel, clarín de las batallas:
luchas fraternales; estruendos, horrores;
flotan las banderas, hieren las metrallas,
y visten la púrpura los emperadores.

32. Endecasílabo y alejandrino. — La armonía tiene por base en este caso la correspondencia del endecasílabo con los hemistiquios del alejandrino, 7-7. Ejemplo de Antonio Machado, *Elegía de un madrigal:*

Quiso el poeta recordar a solas
las ondas bien amadas, la luz de los cabellos,

que él llamaba en sus rimas rubias olas.
Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos.

33. Dodecasílabo y hexasílabo.—El verso de doce, 6-6, y el hexasílabo ofrecen concordancia perfecta cuando tienen por fondo común el ritmo dactílico. Ejemplo de Bécquer, *Rima LXXII:*

Así los barqueros pasaban cantando
la eterna canción,
y al golpe del remo saltaba la espuma
y heríala el sol.

34. Alejandrino y heptasílabo.—Otro de los grupos que actúan con clara y natural armonía es el del alejandrino, 7-7, y el heptasílabo, tanto bajo una variedad definida como en su forma polirrítmica. Ejemplo de Gabriela Mistral, *Mientras baja la nieve:*

Ha bajado la nieve, divina criatura,
el valle a conocer.
Ha bajado la nieve esposa de la estrella.
¡Mirémosla caer!

35. Alejandrino y eneasílabo.—Forma parte la combinación 14-9, en realidad 7-7-9, de la serie de concordancias complementarias bajo la unidad básica del endecasílabo. Ejemplo de Rubén Darío, *Responso a Verlaine:*

Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador,

¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor.

36. Pentadecasílabo y alejandrino.—El de quince sílabas consta de dos partes, 6-9, coincidentes en su ritmo dactílico. Su movimiento concuerda con los hemistiquios, 7-7, del alejandrino. Ejemplo de Ernesto Mario Barreda, *Cuadro de salud:*

Brillaba el arado. Los bueyes, enormes y lentos
iban abriendo el surco sobre la tierra buena.
Un vuelo de pájaros, cual una corona de alas,
oreaba la noble frente del labrador.

COMBINACIONES DE TRES METROS

37. PENTASÍLABO, HEPTASÍLABO Y ENEASÍLABO. — Reúne los tres auxiliares ordinarios del endecasílabo. Alternan unidades dactílicas y mixtas. Ejemplo de Manuel Machado, *A los versos de un poeta andaluz:*

> Pobre Juan de la tierra clara,
> pobre Juan de la triste cara,
> pobre poeta. . .
> canto sincero,
> oloroso y humilde
> como el romero.

38. PENTASÍLABO, HEPTASÍLABO Y ENDECASÍLABO.— El verso de once y sus dos auxiliares más frecuentes se han combinado bajo diversas formas estróficas. Un antiguo ejemplo se halla en Manuel María Arjona, *Himno a Venus:*

> Gloria a la Diosa
> de las delicias,
> cuya guirnalda bella
> ya en nuestras sienes victoriosa brilla.

39. HEPTASÍLABO, ENDECASÍLABO Y ALEJANDRINO.—

El verso de catorce no significa disparidad dentro del grupo. Sus hemistiquios lo asocian, como es sabido, con los metros de siete y once sílabas. Ejemplo de Fernández Moreno, *Habla la madre castellana:*

Estos hijos, dice ella,
la madre dulce y santa,
estos hijitos tan desobedientes
que a lo mejor contestan una mala palabra.

40. Octosílabo, eneasílabo y decasílabo.—Versos de tipo par e impar se coordinan bajo el dominio del ritmo dactílico. Ejemplo de *Tonos castellanos,* siglo xvi:

Al ladrón, al ladrón, señores,
tengan aquese ladrón,
que me lleva la vida y el alma
y me deja sin corazón.

41. Octosílabo, decasílabo y endecasílabo.—Junto a los versos dactílicos de diez y once silabas, un octosílabo, el primero, corresponde a ese mismo tipo, y otro, el final, aunque trocaico, sigue la línea del conjunto en el siguiente ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar:*

Mientras el hielo las cubre
con sus hilos brillantes de plata,
todas las plantas están ateridas,
ateridas como mi alma.

42. Eneasílabo, decasílabo y dodecasílabo.—Las combinaciones de dactílicos fueron frecuentes en las letras de bailes antiguos. Se mezcla a veces el eneasílabo mixto, como en el ejemplo que sigue, del *Romancero general:*

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí que no soy toro bravo;
vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas y mato la gente.

REPERTORIO DE ESTROFAS

ESTROFAS FIJAS

VERSO UNICO

1. Aunque la estrofa propiamente dicha requiere dos o más versos, el verso único aparece en realidad con valor de estrofa cuando sirve de molde a lemas, motes, proverbios, títulos, etc. Se utiliza en estos casos el octosílabo más que ningún otro metro:

Nunca mucho costó poco.
Hoy es siempre todavía.
No hay mal que por bien no venga.
Reinar después de morir.

DOS VERSOS

2. El pareado rimado de versos fluctuantes se usó en los primitivos poemas líricos y constituyó la base del cosante. Ejemplos de *Canción de amor* y del *Cancionero de Barbieri*, núm. 6:

Qui triste tiene su corazón
venga oír esta razón.

Amigo al que yo más quería
venid al alba del día.

3. Parejas rimadas de versos desiguales son frecuentes en los estribillos antiguos. Ejemplos del *Villancico* del Marqués de Santillana:

Aguardan a mí,
nunca tales guardas vi.

Dejadlo al villano pene;
véngueme Dios delle.

4. El pareado octosílabo, con asonancia o consonancia, es la forma ordinaria de la *aleluya* popular. Muchos refranes se ajustan también a esta misma forma:

A su padre enfermo cuida
y ruega a Dios por su vida.

Quien da pan a perro ajeno
pierde el pan y pierde el perro.

5. El pareado octosílabo de rimas enlazadas, ab:bc: cd:de, etc., se ha empleado en la composición del *perqué*. Ejemplo de don Diego Hurtado de Mendoza, *Cancionero de Palacio*, núm. 1:

¿Por qué en el lugar de Arcos
no usan la confesión?
¿Por qué la disputación
face pro a las devegadas?
¿Por qué malas peñoladas
facen falsos los notarios? . .

6. A partir del Siglo de Oro se ha venido usando el pareado de endecasílabos y el de endecasílabo y heptasílabo. La libre mezcla de estos metros en la serie de pareados ha sido llamada *silva de consonantes*. Ejemplo de Calderón, *La vida es sueño*, II, 7:

Siguiendo a Estrella vengo
y gran temor de hallar a Astolfo tengo;
que Clotaldo desea
que no sepa quién soy y no me vea,
porque dice que importa al honor mío;
y de Clotaldo fío
su efecto, pues le debo, agradecida,
aquí el amparo de mi honor y vida.

7. El modernismo practicó ampliamente el pareado en eneasílabos, en endecasílabos y en metros más extensos, especialmente en alejandrinos. Ejemplo de E. González Martínez, *El buen maestro:*

¿Qué pupilas absortas, en el solemne y grave
misterio de la muerte, vieron pasar su nave?
¿Qué espíritus fraternos, en la penumbra quieta
de un pálido crepúsculo, sonríen al poeta?

8. Fue bastante frecuente en estribillos de canciones antiguas el pareado en versos sueltos, sin rima. Ejemplos en diversos metros del *Cancionero de Barbieri*, núm. 192; de *Los baños de Argel*, de Cervantes, y del *Romancero general*, núm. 721:

Si la noche es temerosa
¿quién la dormirá?

Aunque pensáis que me alegro
conmigo traigo el dolor.

Trébole, ay Jesús, cómo huele;
trébole, ay Jesús, qué olor.

TRES VERSOS

9. Los más antiguos tercetos españoles siguieron la tradición monorrima del modelo latino medieval. Se hallan ejemplos de los siglos XIV y XV. Fernán Pérez de Guzmán construyó esta clase de estrofa con dos tetrasílabos y un octosílabo en sus *Trinadas* en loor de la Virgen, *Canc. siglo XV*, núm. 302:

Alma mía,
noche e día
loa la Virgen María.

10. Muchos estribillos de canciones antiguas son tercetos en octosílabos o en versos desiguales con el segundo y tercero rimados. En la mayor parte de los casos el segundo verso era quebrado. Ejemplo del *Canc. Barbieri*, núm. 258:

Estas noches atan largas
para mí
no solían ser así.

11. Desde el siglo XVI ha dominado el terceto endecasílabo procedente de Italia, con rimas trenzadas en

serie continua, ABA:BCB:CDC, etc. Se ha empleado principalmente en epístolas y elegías. Ejemplo de Quevedo, *Epístola satírica:*

No he de callar por más que con el dedo,
ya tocando la boca o ya la frente,
silencio avises o amenaces miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

12. El modernismo cultivó el terceto trenzado en endecasílabos y en otros metros, ensayó otras combinaciones e hizo reaparecer el tipo monorrimo, del cual dejó ejemplos en varias medidas. Valle Inclán lo compuso en versos fluctuantes de ritmo galaico en *Son de muñeira:*

El vino alegre huele a manzana
y tiene aquella color galana
que tiene la boca de la aldeana.

13. El terceto octosílabo con primero y tercero rimados es la forma de las *soleares* andaluzas. Ha sido cultivado por varios poetas modernos. Ejemplo de A. Machado, *Obras*, México, 1940, pág. 310:

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

14. Las *soleariyas* se diferencian de las soleares por

la reducción del primer verso a un simple trisílabo. Ejemplo de S. y J. Álvarez Quintero, *Cancionera*, acto II:

Los celos
se gozan en abatir
castillitos por los suelos.

15. Otra canción andaluza, la *playera*, consiste en un terceto en que los versos primero y tercero son hexasílabos rimados y el segundo generalmente endecasílabo suelto. F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, pág. 14:

No sé lo que tiene
la hierbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.

CUATRO VERSOS

16. Cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados, constituyen la antigua *cuarteta* de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos. Nace de las gentes del pueblo lo mismo que de los mejores poetas. Ejemplo de Antonio Machado:

Buena es el agua y la sed,
buena es la sombra y el sol,
la miel de flor de romero,
la miel de campo sin flor.

17. El *cuando* mexicano es una cuarteta octosílaba elaborada con repetición de versos y aditamentos complementarios. Ejemplo del *Cancionero mexicano* de Vicente Mendoza, New York, 1942:

Ay que ventanas tan altas
para mí tan chaparrito;
¡hum, ja ja ja jay!
para mí tan chaparrito.
Quisiera ser albañil
para bajarlas tantito;
¡hum, ja ja ja jay!
para bajarlas tantito.

18. Tan antigua como la cuarteta es la *redondilla*, aunque de dominio menos común. Su variedad típica consiste en cuatro octosílabos de rimas cruzadas, abab. Ejemplo de Ventura Ruiz Aguilera:

El dolor me llamó hermano
en mi niñez cierto día,
y yo no le di la mano
porque aun no lo conocía.

19. De la redondilla de rimas abrazadas, abba, se ha venido haciendo uso desde el siglo XIV. El Siglo de Oro y el romanticismo la adoptaron con preferencia sobre la variedad cruzada. Ejemplo de Zorrilla:

Muerta la lumbre solar,
iba la noche cerrando,
y dos jinetes cruzando
a buen paso un olivar.

20. El modelo de Jorge Guillén ha introducido la redondilla asonante en forma cruzada o abrazada y en versos de seis o de siete sílabas. La asonancia atenúa el esquema de la redondilla ordinaria. Ejemplo de *Advenimiento*, del citado autor:

¡Oh luna. Cuánto abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!
Todo lo que perdí
volverá con las aves.

21. Corresponde a la redondilla cruzada el cuarteto llamado *serventesio*, ABAB. Consta de cuatro endecasílabos. Empezó a usarse en el siglo XVI, pero no se generalizó hasta el romanticismo. Ejemplo de Juan Arolas, *La hermosa Halewa:*

El arpa sobre el césped olvidada
con el viento sus fibras conmovía,
y de su docto dueño enamorada
parece que lloraba su agonía.

22. La poesía romántica dio preferencia a la variedad del cuarteto endecasílabo con rima aguda en los versos segundo y cuarto, AÉAÉ, cuyo efecto ayuda a subrayar el tono enérgico y dramático. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca:*

La moribunda lámpara que ardía
trémula lanza su postrer fulgor,
y en honda oscuridad noche sombría
la misteriosa calle encapotó.

23. Al contrario que en el caso de la redondilla, el cuarteto endecasílabo de rimas abrazadas, ABBA, tan usado en la composición del soneto, apenas ha sido empleado como estrofa independiente. Ejemplo de Antonio Machado:

Quién sabe. Acaso tu domingo sea
la jornada guerrera y laboriosa,
el día del Señor, que no reposa,
el claro día en que el Señor pelea.

24. El cuarteto de endecasílabos y heptasílabos se introdujo bajo diversas formas en el siglo XVI para la adaptación de las estrofas horacianas. Multiplicó sus combinaciones en la poesía neoclásica. La variedad más cultivada ha sido la de rimas y versos alternos, AbAb. Ejemplo de fray Luis de León:

Alaba, oh alma, a Dios. Señor, tu alteza
¿qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de belleza
y luz resplandeciente.

25. Entre otras formas del cuarteto de endecasílabos y heptasílabos, ha sido también relativamente frecuente la variedad alterna inversa a la citada en el número anterior, aBaB. Ejemplo de Francisco de Medrano:

Gran dote es la belleza
y honestidad allí de los mayores;
el pecar, gran vileza,
y su precio, morir con los favores.

26. El cuarteto de tres heptasílabos y un endecasílabo final con asonancia en los pares, abcB, ha servido de unidad en las composiciones llamadas *endechas reales*. Todos los cuartetos de la endecha mantienen la misma asonancia. Ejemplo de Francisco Trillo Figueroa, *Pintura de la noche:*

Cantaré de la noche
las sombras confundidas
en pálidos horrores,
silencio triste, lúgubre armonía.

27. Desde el romanticismo el cuarteto de rimas cruzadas se ha compuesto en varios metros mayores que el endecasílabo, especialmente en alejandrino. Ejemplo de A. Machado, *Obras*, México, 1940, pág. 196:

Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas militares,
alcores y roquedas del yermo castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares.

28. Mera forma arqueológica es desde hace siglos la *cuaderna vía* que hizo famosa Gonzalo de Berceo, formada por cuatro alejandrinos monorrimos. Ejemplo de los *Milagros de Nuestra Señora,* copla 3:

Daban olor sobeio las flores bien olientes,
refrescaban en omne las caras e las mientes,
manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en invierno calientes.

CINCO VERSOS

29. Entre las estrofas de cinco versos la más común es la *quintilla.* Consta de cinco octosílabos con dos rimas combinadas de varias maneras. Empezó a usarse en el siglo XV. La variedad más corriente equivale a una redondilla cruzada que se prolonga con un verso, ababa. Ejemplo de Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer,* acto II:

Capitán he visto yo
que para pagar su gente
cuando sin joyas se vio,
cortó la barba prudente
y a un mercader la empeñó.

30. En proporción de frecuencia ocupa el segundo lugar la variedad de quintilla que corresponde a una redondilla abrazada a la que se añade un verso que repite la rima interior, abbab. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca:*

Distante un bosque sombrío,
el sol cayendo en la mar,
en la playa un aduar,
y a lo lejos un navío
viento en popa navegar.

31. Una tercera variedad de quintilla usada también con gran frecuencia equivale a una redondilla abrazada a la que se aumenta un verso inicial que anticipa la rima interior, abaab. Ejemplo de Nicolás Fernández de Moratín, *Fiesta de toros en Madrid:*

Madrid, castillo famoso,
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en su coso
por ser el natal dichoso
de Alimenón de Toledo.

32. La lírica popular cultiva la quintilla alterna del primer tipo, pero con rima asonante o con libre mezcla de asonancia y consonancia. Ejemplo recogido en un pueblo manchego:

Si mi madre fuera mora
y yo nacido en Argel,
renegara de Mahoma
sólo por venirte a ver,
hermosa y blanca paloma.

33. En las cañas y polos andaluces y en los huapangos mexicanos, la quintilla asonantada suele dejar suelto el primer verso, abcbc. Ejemplo de Manuel Machado, *Cante hondo,* Madrid, 1916, pág. 70:

No hay penilla ni alegría
que se quede sin cantar,
y por eso hay más cantares

que gotas de agua en el mar
y arena en los arenales.

34. La imitación de las cortas estrofas horacianas sirvió de base a la *lira,* quinteto de endecasílabos y heptasílabos, aBabB, ennoblecido por Garcilaso, su introductor, y por sus continuadores fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Ejemplo de este último en *Canción del alma:*

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
oh, dichosa ventura,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

35. Entre los muchos cultivadores que la lira ha tenido, algunos han introducido alguna pequeña modificación en la disposición de sus versos. Bello utilizó la variante ABabB en su oda *Al 18 de Septiembre:*

Celebra, oh patria, el venturoso día
en que tus fueros vindicar osaste
y el yugo que oprimía
tu cuello destrozaste
y el canto de los libres entonaste.

36. Ha sido poco usado el quinteto de endecasílabos plenos. Gaspar Núñez de Arce utilizó la variedad ABAAB en su poesía *A la muerte de don Antonio Ríos Rosas:*

Cayó como la piedra en la laguna
con recio golpe en la insondable fosa.
Ya no levantará tormenta alguna
su elocuencia, vibrando en la tribuna,
como el rayo terrible y luminosa.

37. Algunos poetas románticos se sirvieron del quinteto formado por cuatro endecasílabos y un heptasílabo final. La variedad ABAAb fue usada por Vicente W. Querol, *Rimas*, Madrid, 1891, pág. 143:

Un año más en el hogar paterno
celebramos la fiesta del Dios Niño,
símbolo augusto del amor eterno,
cuando cubre los montes el invierno
con su manto de armiño.

SEIS VERSOS

38. Mantiene su renombre la sextilla formada por cuatro octosílabos y dos tetrasílabos en dos mitades simétricas con rimas correlativas, abc:abc, la cual solía componerse en parejas en las antiguas *coplas de pie quebrado*. Ejemplo de Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre:*

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando.

39. La sextilla de pie quebrado se ha compuesto también con dos octosílabos pareados en cada mitad de la estrofa y con quebrados finales agudos, aa*é*:bb*é*. Ejemplo de Zorrilla, "Oriental", en *Obras completas*, Valladolid, 1943, I, 449:

Dijo el noble de Castilla,
y del torrente a la orilla
aguardó.
¿Qué hace el moro que injuriado
en la muralla apoyado
se quedó?

40. Otra disposición de la sextilla de pie quebrado sitúa los versos cortos en el interior de cada semiestrofa, a*a*é:b*b*é. Ejemplo de Zorrilla en "Tempestad de verano", *Op. cit.* I, 198:

Y entre nubes purpurinas,
peregrinas,
de azulado tornasol,
tendió el iris a lo lejos
los reflejos
de los colores del sol.

41. Del sexteto correlativo en heptasílabos y endecasílabos, abC:abC, a la manera con que empiezan las estancias de algunas canciones de Garcilaso, fue iniciador San Juan de la Cruz en su *Llama de amor viva:*

Oh, llama de amor viva
que tiernamente hieres

de mi alma en el más profundo centro;
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro.

42. La correlación uniforme a base de endecasílabos plenos ha sido practicada en composiciones modernas, ABC:ABC. Ejemplo de Gaspar Núñez de Arce, *Gritos del combate,* Madrid, 1914, pág. 113:

Al menos en el siglo desdichado
que aquel ilustre y vigoroso vate
con el rayo marcó de su censura,
podía el corazón atribulado
salir ileso del mortal combate
en alas de la fe radiante y pura.

43. La *sexta rima* de origen italiano, formada por cuatro endecasílabos alternos más otros dos con rima pareada, ABABCC, se ha cultivado en extensos poemas a partir del Siglo de Oro. Ejemplo de Zorrilla en *Un cuento de amores:*

Bello es el astro rey del claro día,
bellísima su luz fecundizante;
bella es la reina de la noche umbría
con su pálida luz, su brillo amante;
pero más bella aún, más seductora,
es la mujer que el corazón adora.

44. El sexteto alirado mantiene la disposición pareada de los dos versos finales. En los anteriores la rima

puede ser cruzada o abrazada y el orden de los metros se combina bajo varias formas. La combinación aBbacC fue empleada por A. Lista en *Canto a la esposa:*

Vírgenes de Judea,
el tierno canto oíd. Hiere la esposa
el arpa deliciosa
que a su pastor recrea
y canta sus loores
entrando en la mansión de los amores.

45. El sexteto de endecasílabos y heptasílabos se construye también en forma simétrica con dos de los versos largos formando pareados en cada semiestrofa y con los cortos rimados entre sí, AAb:CCb. Ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Amor y orgullo:*

Un tiempo hollaba por alfombra rosas,
y nobles vates de mentidas diosas
prodigábanme nombres,
mas yo, altanera, con orgullo vano,
cual águila real al vil gusano,
contemplaba a los hombres.

46. Varios poemas de Núñez de Arce divulgaron a fines del siglo XIX el sexteto de endecasílabos y heptasílabos en que estos últimos se sitúan dentro de cada semiestrofa, AaB:CcB, forma anticipada por Juan María Maury al principio de *El festín de Alejandro:*

Era el regio festín que en Persia esclava
por su conquista daba

el hijo de Filipo armipotente;
en su trono imperial con asio adorno,
sus próceres en torno,
el hérbe sobrehumano alza la frente.

47. Tanto la poesía romántica como la modernista utilizaron ampliamente el sexteto simétrico con rima aguda en la terminación de sus semiestrofas. Zorrilla lo compuso en alejandrinos y heptasílabos trocaicos con rimas correlativas, ABé:ABé, en "Elvira", *Obras completas,* 1943, I, 54:

Con furia en el bosque luchaban los vientos,
del pino tronchado sonoro estallido
se oía crujir,
y el ave agorera sus tristes lamentos
callaba, y del trueno el lejano bramido
se hacía sentir.

48. De la variedad simétrica, AAé:BBé, en alejandrinos predominantemente trocaicos y eneasílabos agudos de este mismo tipo rítmico, se sirvió Rubén Daríc en su *Rcsponso a Verlaine:*

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino, miel;
que el pámpano allí brote, las flores de Citeres,
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
bajo el simbólico laurel.

49. La misma variedad de sexteto agudo, en ende-

casílabos y heptasílabos con rimas correlativas, ABé: ABé, fue empleado por Unamuno en su poesía *A mi tierra madre:*

Almohada serás de mi cabeza
cuando rendida de la idea al peso
se vuelva a descansar,
cuando sucumba al fin a la tristeza
de la muela incesante del progreso
con su inútil rodar.

50. Apartándose de la simetría y correlación ordinarias, Enrique Gil Carrasco dio particular flexibilidad a la sextilla de octosílabos y tetrasílabos, con el esquema abb:aab, en *La mujer y la niña:*

Yo vi por mayo las flores
muy galanas
sobre el tallo alzarse ufanas,
y cantar los ruiseñores
sus amores
en purísimas mañanas.

51. La sextilla octosílaba corriente en el *Martín Fierro* de José Hernández, en la que el primer verso va suelto, los cuatro siguientes riman en parejas, y el último recoge la rima del segundo y tercero, abbccb, se aparta también de los modelos tradicionales:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que al hombre que le desvela

una pena extraordinaria,
como la ave solitaria,
con el cantar se consuela.

SIETE VERSOS

52. La estrofa de siete versos octosílabos fue cultivada con frecuencia en el período trovadoresco. Constaba de una redondilla y un terceto final, ligados de varios modos por las rimas. Ejemplo de una de sus modalidades, abba:cca, empleada por el Marqués de Santillana, *Planto de la reina doña Margarida:*

Venid, venid, amadores,
de la mi flecha feridos,
e sientan vuestros sentidos
tormentos, cuytas, dolores;
pues que la muerte levar
ha querido e rebatar
la mejor de las mejores.

53. No pasó la estrofa trovadoresca de siete versos a los períodos inmediatos. Queda su recuerdo, simplificado por la asonancia, en la lírica popular castellana. Ejemplo recogido por Kurt Schindler, *Folk, music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, pág. 14:

El toro tenía seis meses,
la serrana lo criaba;
con la leche de sus pechos
el alimento le daba.
El alimento le dio,
el toro tenía seis meses,
la serrana lo crió.

54. El modelo antiguo parece haber sido tenido presente por Amado Nervo, quien lo redujo a dos solas rimas, una de ellas aguda, aéaé:aaé, en *La mal pagada canción:*

Queda, en iglesia vetusta,
en que el eco, al resonar
en las bóvedas, asusta,
una cripta secular,
donde duerme en paz la augusta
infanta que cerró, adusta,
sus oídos al cantar.

55. La inspiración de la estrofa de siete versos de los cancioneros antiguos es visible en algunos poetas actuales. El esquema abab:cdc de una poesía del trovador Macías, reaparece, levemente modificado, en Fernando González, *Velero:*

Llévate mi pensamiento,
velero que vas al mar,
y líbrame del tormento
de pensar.
De pensar y de vivir,
velero que a la mar llevan
aguas del Guadalquivir.

56. El tipo de copla usado por Santillana en la poesía a la reina doña Margarita, abba:cca, se halla pre-

sente, con ligero cambio del terceto, abba-acc, en Luis Rosales Camacho, *Canciones del llamamiento a los pastores:*

Deja en su sueño el ganado
que nube cándida fue,
pastor que sientes el pie
al son del gozo bailado;
si el cielo está deshojado
sobre el heno bienhechor
¿cómo no venís, pastor?

57. Las combinaciones de siete versos, endecasílabos y heptasílabos, pertenecen al tipo de estancias de extensión variable. Se han ensayado estrofas fijas de siete versos en otras clases de metros, además del octosílabo. El venezolano José Ramón Yepes combinó seis dodecasílabos rimados más un hexasílabo suelto que divide la estrofa en dos mitades, ABAcABB, en *La ramilletera:*

Ramilletera de estos alcores,
siempre vendiendo llenos de cintas,
de cintas verdes, ramos de flores;
si ya vendiendo
te siguen siempre los ruiseñores,
no es por las flores de gayas pintas,
sí por el seno do van las cintas.

58. Otro intento de estrofa de siete versos, con simple asonancia, pero con variedad de metros armoniosamente combinados en su ritmo dactílico, fue realizado por Manuel Paso en *Nieblas:*

Ya pronto anochece;
qué triste está el cielo.
El aire cimbrea
los álamos secos.
Ya hay nieve en la cumbre del monte;
la luna amarilla
se refleja en los campos abiertos.

OCHO VERSOS

59. De antigüedad venerable es la *copla de arte mayor.* Sustituyó a la cuaderna vía en la poesía grave de la Edad Media. Constaba de dos cuartetos en dodecasílabos fluctuantes enlazados por las rimas. La disposición de las rimas podía ser cruzada o abrazada en ambos cuartetos y podía ser de una u otra manera en cada uno de ellos. Ejemplo de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna:*

Al muy prepotente don Juan el Segundo,
aquel con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del cielo,
al grand rey de España, al César novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien cabe virtud y reynado,
a él la rodilla fincada por suelo.

60. En el tono medio de los decires de la gaya cien-

cia se usaba la *copla de arte menor*, formada por dos redondillas octosílabas enlazadas por las rimas como los cuartetos de la copla de arte mayor. Solía combinar octosílabos y pies quebrados. La variedad abba:acca aparece en el siguiente ejemplo de Fernán Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, núm. 290:

> El gentil niño Narciso,
> en una fuente engañado,
> de sy mesmo enamorado,
> muy esquiva muerte priso.
> Señora de noble riso
> e de muy gracioso brío
> a mirar fuente nin río
> non se atreva vuestro viso.

61. A partir del siglo XV fue ganando terreno en el mismo género de poesía la *copla castellana*, formada también por dos redondillas, como la de arte menor, pero no enlazadas sino con rimas independientes. La copla castellana tuvo vida más larga que las de arte mayor y menor. Presentaba numerosas combinaciones de octosílabos y pies quebrados. Quedó como forma corriente del epigrama. Ejemplo de Baltasar de Alcázar:

> Tus cabellos, estimados
> por oro contra razón,
> ya se sabe, Inés, que son
> de plata sobredorados.
> Pues querrás que se celebre
> por verdad lo que no es,

> dar plata por oro, Inés,
> es vender gato por liebre.

62. Con el advenimiento del verso endecasílabo, la copla de arte mayor fue sustituida por la octava rima italiana, más conocida en español con el nombre de *octava real*. De sus ocho endecasílabos, los seis primeros riman en forma alterna y los dos últimos son pareados, ABABABCC. Fue la estrofa de los poemas épicos. Ejemplo de Ercilla, *La Araucana:*

> No las damas, Amor, no gentilezas
> de caballeros canto enamorados,
> ni las muestras, regalos y ternezas
> de amorosos afectos y cuidados,
> mas el valor, los hechos, las proezas
> de aquellos españoles esforzados
> que a la cerviz de Arauco no domada
> pusieron duro yugo por la espada.

63. El romanticismo puso su preferencia en la *octava aguda*, compuesta de dos mitades endecasílabas, con sus primeros versos sueltos y los dos siguientes pareados, y cuyo rasgo característico consiste en la rima aguda con que ambas mitades terminan, ABBÉ:CDDÉ. Ejemplo de Salvador Bermúdez de Castro, *A la noche:*

> Siempre te amé. Tu plácida tristeza
> en mi infancia feliz me arrebataba;
> por contemplar tu sombra abandonaba
> la clara luz de mi tranquilo hogar.

Yo te cantaba al resonar del viento,
de la brisa invocábate al arrullo,
de la selva en el lánguido murmullo
o en las playas pacíficas del mar.

64. Alcanzó gran éxito una modificación de la octava endecasílaba aguda que consiste en hacer heptasílabos los versos cuarto y octavo con que terminan sus semiestrofas, ABBé:ACCé. Al mismo tiempo los versos primero y quinto podían ser sueltos o rimar entre sí. Ejemplo de Nicomedes Pastor Díaz, *La mariposa negra:*

Borraba ya del pensamiento mío
de la tristeza el importuno ceño;
dulce era mi vivir, dulce mi sueño,
dulce mi despertar.
Ya en mi pecho era lóbrego vacío
el que un tiempo rugió volcán ardiente;
ya no pasaban negras por mi mente
nubes que hacen llorar.

65. Se compuso la estrofa aguda en toda clase de metros. Las cantatas al estilo italiano, de principios del siglo XIX, emplearon principalmente estrofillas agudas en metros cortos, con variada correspondencia de rimas entre las semiestrofas. La forma octosílaba, abbé:cddé, fue característica del romanticismo. Ejemplo de Zorrilla, *Margarita la Tornera:*

Aun no cuenta Margarita
diez y siete primaveras,
y aun virgen a las primeras
impresiones del amor,

nunca la dicha supuso
fuera de su pobre estancia,
tratada desde la infancia
con cauteloso rigor.

66. Al esquema de la octava aguda solían añadirse ciertos complementos rítmicos. Era frecuente en la octavilla heptasílaba terminar los versos sueltos, primero y quinto, con palabra esdrújula. Ejemplo de Zorrilla, *La leyenda de Alhamar:*

Y la escondida música
que en torno de él resuena,
de júbilo le llena,
le embriaga el corazón.
Y la palabra mística
de aquel cantar de gloria
le trae a la memoria
antigua aparición.

67. Una modificación que convirtió la estrofa de aguda en llana y le hizo adquirir un carácter más flexible y suave, especialmente en lo que se refiere al tipo octosílabo, consistió en sustituir los dos versos agudos por breves tetrasílabos llanos, abb*c*:dee*c*. Ejemplo de Juan Arolas, *La muerte de Alí:*

Quién fuera sultana linda
aquel árbol tan sombrío
que cubre tu baño frío
con sus ramas.

Di si quieres que lo sea,
que aunque es imposible cosa,
me basta saber, hermosa,
cuánto me amas.

68. Otra modificación de la octava aguda, que ayuda a subrayar la intención de los versos finales, consiste en trasladar al verso quinto la rima aguda del cuarto, con lo cual se rompe el equilibrio de la estrofa. Esteban Echeverría empleó el esquema ababé:ccé en uno de sus poemas, *Obras completas*, Buenos Aires, 1871, pág. 172:

Vuelvo la vista azorado,
como náufrago en el puerto,
al borrascoso pasado,
y encuentro todo desierto,
todo triste y funeral;
miro atónito adelante
y ni la luz vacilante
veo de astro divinal.

69. En el mismo esquema anterior, el desequilibrio que resulta del desplazamiento de la primera rima aguda aparece con especial relieve, por la pregunta que ocupa la parte final y más breve de la estrofa, en la *Rima XXVIII* de Bécquer:

Cuando entre la sombra oscura
perdida una voz murmura
turbando su triste calma,
si en el fondo de mi alma
la oigo dulce resonar,

dime: ¿es que el viento en sus giros
se queja, o que tus suspiros
me hablan de amor al pasar?

70. El modernismo continuó el cultivo del sexteto, agudo o llano, pero rara vez se sirvió de la octava. Trató más bien de desarticular esta estrofa presentándola como simple grupo de pareados, o como conjunto de versos alternos, o como mera serie monorrima. La división en mitades simétricas se advierte aún en Eduardo Marquina, *Soliloquios del poeta:*

Noche de mi Nación... Mira que es duro
medir el tiempo en tu recinto oscuro,
pegar la sien al carcomido muro
y oír por fuera palpitar la vida.
Noche de mi Nación... Mira que es triste
huír la cárcel en que hogar nos diste,
gozar la luz, de la que no quisiste,
llamarte al sol y ver que estás dormida.

NUEVE VERSOS

71. Entre las pocas estrofas fijas de nueve versos que se han usado en español figura la que Juan de Padilla, el Cartujano, utilizó en el siglo XV en el extenso poema de sus *Triunfos*. Se compone de un cuarteto y un quinteto de arte mayor enlazados por las rimas. Equivale en realidad a una copla ordinaria de arte mayor a la cual se le añade un verso, ABBA:ACCAC:

Yo canto las armas de los Palestinos
príncipes doce del Omnipotente,
sus doce triunfos de don excelente,
triunfos de gloria seráfica dinos,
y pongo la tierra debajo los sinos
del cinto dorado de los animales,
y pinto las altas celestes señales
y los fortunados y casos indinos
de los pasados e vivos mortales

72. Las coplas octosílabas de nueve versos empleadas en el siglo XV constaban regularmente de una redondilla y una quintilla sin ningún enlace métrico. Su individualidad se funda en la unidad de su sentido. La variedad abba:cdccd sirvió a Rodrigo de Cota en su *Diálogo entre el Amor y un viejo:*

Cerrada estaba mi puerta.
¿A qué vienes? ¿por dó entraste?
Di, ladrón, ¿cómo saltaste
las paredes de mi huerta?
La edad y la razón
ya de ti me han libertado;
deja al pobre corazón
retraído en un rincón
contemplar cual le has dejado.

73. Las combinaciones de nueve endecasílabos y heptasílabos no pertenecen a la clase de estrofas fijas sino a la de estancias de variable extensión. Como ejemplo especial puede recordarse el de la canción de Arsileo, en alejandrinos y heptasílabos en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, cuyas estrofas se combinan de este modo, ABBA:acCdD:

De flores matizadas se vista el verde prado,
retumbe el hueco bosque de voces deleitosas,
olor tengan más fino las coloradas rosas,
floridos ramos mueva el viento sosegado.
El río apresurado
sus aguas acreciente,
y pues tan libre queda la fatigada gente
del congojoso llanto
moved, hermosas ninfas, regocijado canto.

DIEZ VERSOS

74. La estrofa de diez versos apareció por primera vez bajo forma de *copla caudata* de tetrasílabos y octosílabos en la profecía de Casandra de la *Historia troyana,* siglo XIII. Consta de dos semiestrofas simétricas ligadas por la rima de los octosílabos, *ababc:dedec*:

Gent perdida,
malfadada,
cofondida,
desesperada,
gente sin entendimiento;
gente dura,
gente fuerte,
sin ventura,
dada a muerte,
gente de confondimiento.

75. En el período de la gaya ciencia se usaron muchas coplas formadas por una parte de cuatro octosílabos y otra de seis. Desde la segunda mitad del siglo XV dominó la combinación de una redondilla y una sextilla de pie quebrado. Ejemplo de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Cancionero*, Zaragoza, 1878, pág. 110:

Los que conocen el mal
son los que extreman el bien,
los otros hacen desdén
no teniéndolo por tal.
Muchos bienes dio Natura,
mas el de mayor valía
que ella da,
es aquel que siempre dura
de la buena compañía
donde está.

76. Desde Juan de Mena se divulgó la estrofa compuesta de dos quintillas de igual tipo aunque de rimas diferentes, abaab:cdccd. Se conoció esta estrofa con el nombre de *copla real*. Ejemplo del mismo Juan de Mena, *Canc. siglo XV*, núm. 33:

Pues el tiempo es ya pasado
y el año todo complido
desde que yo fui entrado
en orden de enamorado
y en hábito recebido,
y pues en tal religión
entiendo siempre durar,
quiero hacer profesión

jurando de corazón
de nunca lo quebrantar.

77. Se cuentan por docenas las variedades de coplas reales en octosílabos y quebrados contenidas en los cancioneros de los siglos XV y XVI. El siguiente ejemplo de Quirós presenta un pie quebrado en la primera quintilla y dos en la segunda, *Canc. general*, núm. 944:

Es una muy linda torre
la discreción y el saber;
razón la tiene en poder
y la socorre
cuando se quiere perder;
de manera
que si alguno está de fuera,
aunque todo el mundo junte
y se ayunte
no le entrará la barrera.

78. La estrofa octosílaba conocida por antonomasia con el nombre de *décima* no se divulgó hasta la aparición del libro de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, publicado en 1591. Se le suele llamar también *espinela*. Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, abba:ac:cddc. Ejemplo de Calderón, *La vida es sueño:*

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba
que sólo se sustentaba
con las hierbas que cogía

¿Habrá otro, entre sí decía,
más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó.

79. En el cultivo popular de la décima, extendido principalmente por los países hispanoamericanos, alternan con frecuencia la consonancia y la asonancia dentro de la misma estrofa. Ejemplo registrado por Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de la Rioja,* Buenos Aires, 1942, III, 425:

Camina lento el cautivo,
y con temblorosa voz
pidiendo a todos perdón
va penoso y afligido.
El concurso compasivo
mira esta escena de horror,
y haciendo fuerza y valor
quiere impedirlo y no puede;
todos quieren que no llegue
al banquillo ultimador.

80. El paradigma de la décima octosílaba se ha ejecutado en otros metros. Rubén Darío lo practicó en endecasílabos comunes, con mezcla de dactílicos de esta misma medida, en su *Balada en honor de las musas de carne y hueso:*

Nada mejor para cantar la vida,
y aun para dar sonrisas a la muerte,

que la áurea copa en donde Venus vierte
la esencia azul de su viña escondida.
Por respirar los perfumes de Armida
y por sorber el vino de su beso,
vino de ardor, de beso, de embeleso,
fuérase al cielo en la bestia de Orlando,
voz de oro y miel para decir cantando:
la mejor musa es la de carne y hueso.

81. La décima de tipo francés, con el primer cuarteto cruzado, el segundo abrazado y un pareado entre ambos, ABAB:CC:DEED, fue usada en endecasílabos por Zorrilla en *Impresiones de la noche.* Modernamente ha sido practicada en octosílabos, por Jorge Guillén. Ejemplo, *Estatua ecuestre:*

Permanece el trote aquí
entre su arranque y mi mano.
Bien ceñida queda así
su intención de ser lejano.
Porque voy en un corcel
a la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.
Y a fuerza de cuánta calma
tengo en bronce toda el alma,
clara en el cielo del frío.

82. Al contrario que en los casos de la octava y el sexteto, la poesía romántica rara vez se sirvió de la décima aguda compuesta de dos mitades simétricas que se enlazan por la rima fuerte de sus versos finales. Leandro Fernández de Moratín empleó el esquema aabbé: ccddé en la cantata de *Los padres del Limbo:*

Virgen madre, casta esposa,
sóla tú la venturosa,
la escogida sóla fuiste
que en tu seno recibiste
el tesoro celestial.
Sóla tú con tierna planta
oprimiste la garganta
de la sierpe aborrecida
que en la humana frágil vida
esparció dolor mortal.

83. Dentro de la división de los diez versos en dos mitades iguales, Juan María Gutiérrez dio a las semiestrofas terminación en quebrados llanos y rimó unos versos con asonancia y otros con consonancia en "Los espinillos", *Poesías*, Buenos Aires, 1945, pág. 135:

Por la falda de la loma
del pueblo de San Isidro,
fragantes flores de aroma
derraman los espinillos
en verano.
En la grama de los suelos
parecen las cuentas de oro
que pone en nupciales velos
el enamorado esposo
con su mano.

84. Composición típica de diez versos es el *ovillejo*, cuya forma normal consiste en tres pareados de octosílabos y quebrados, a los cuales sigue una redondilla que termina sumando los tres versos cortos, *aabbcc*:deed. Ejemplo de Cervantes, *Quijote*, I, 27:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo en mi dolencia
ningún remedio me alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

ONCE VERSOS

85. Los poetas del siglo XV compusieron de vez en cuando coplas octosílabas de once versos. En la mayor parte de los casos corresponden a la división 5-6. Las estrofas en esta clase de metro que alternan con las de arte mayor en el *Claro oscuro* de Juan de Mena aparecen en orden de quintilla y sextilla quebrada, abaab: cdecde:

Cuando vi morir mi vida
y vida dar a mis males,
cuya vida es despedida
de quien fue desconocida
a mis penas desiguales,
entonces bien me pensé,
pensé que mi pensamiento
tanto fuerte,
no tuviera sobre qué
sobre qué darme tormento,
sobre muerte

86. Aunque con menos frecuencia, los poetas del siglo XV se sirvieron también de la estrofa de once octosílabos formada por sextilla y quintilla. La primera consta de tres rimas correlativas, abcabc:ddeed, en el siguiente ejemplo de Hernando de Ludueña, *Doctrinal de gentileza:*

Gentiles hombres son todos
los que traen grandes capillas
e mangas acuchilladas;
las piernas, brazos e codos
atestados de centillas
muy espesas, muy pintadas.
Pues id, galanes garridos.
a pendones desprendidos,
bien syrgados e peynados,
que muchos son los llamados
e pocos los escogidos.

DOCE VERSOS

87. Las coplas de pie quebrado, aunque con unidad independiente, solían escribirse en lo antiguo en parejas que sumaban doce versos. Se componían además estrofas de este tipo ligadas entre sí por la igualdad de las rimas. Sigue el esquema a*b*ab*ab*:ab*ab*a*b* el siguiente ejemplo del Marqués de Santillana, *Canc. siglo XV*, núm. 252:

El triste que se despide,
de plazer e de folgura
se despide,
pues que su triste ventura
lo despide
de vos, linda criatura.
Del que tal licencia pide
aved, señora, amargura,
pues la pide
con desesperación pura
e non pide
vida, mas muerte segura.

88. De doce versos repartidos en dos redondillas de rimas cruzadas y dos pareados intermedios, abab:ccdd:efef, constan las estrofas usadas por el romántico Gregorio Romero de Larrañaga en la poesía *El de la cruz colorada:*

Dime tú, el rey de los moros,
el de los bellos jardines,
el de los ricos tesoros,
el de los cien paladines,
el de las torres caladas
con sus agujas labradas,
el de alcatifas morunas,
el rey de las medias lunas,
de los reyes soberano,
el de la Alhambra dorada,
¿en dónde está mi cristiano,
el de la cruz colorada?

TRECE VERSOS

89. Dos sextillas de rimas enlazadas, en octosílabos plenos y quebrados, más otro octosílabo final, for-

man las estrofas del *Regimiento de príncipes* dirigido a Isabel la Católica por fray Íñigo de Mendoza, *Canc. siglo XV*, núm. 5:

Alta reyna esclarecida,
guarnecida
de grandezas muy reales,
a remediar nuestros males
desiguales
por gracia de Dios venida;
Como quando fue perdida
nuestra vida
por culpa de una mujer,
nos quiere Dios guarnecer
e rehacer
por aquel modo y medida
que llevó nuestra cayda.

CATORCE VERSOS

90. Soneto. En su forma ordinaria, desde el renacimiento al romanticismo, los dos cuartetos endecasílabos que constituyen la primera parte del soneto se han ajustado a las mismas rimas abrazadas, ABBA:ABBA. Los dos tercetos que forman la segunda parte se han combinado de varios modos: CDE CDE, CDC, DCD, CDE DCE, CDE DEC, etc. La segunda de estas variedades, muy usada en el Siglo de Oro, fue adoptada por Lope de Vega en su famoso soneto descriptivo:

Un soneto me manda hacer Violante
y en mi vida me he visto en tal aprieto.

Catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando ya van tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le estoy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.

91. En otros idiomas, el soneto admite en los cuartetos rimas cruzadas. El modernismo introdujo en español esta práctica y añadió nuevas combinaciones a los tercetos. Además dio a veces rimas distintas a cada cuarteto. El siguiente ejemplo de Antonio Machado se acomoda al esquema ABAB CDCD EFE FEF:

¿Por qué, decísme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?
Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises clavijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares.
De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.
Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
El muro blanco y el ciprés erguido.

92. El ingenio métrico se ejercitó en el Siglo de Oro en componer sonetos con estrambote, con versos de cabo roto, con versos enlazados, y con rimas dobladas, alternas, derivativas, etc. Entre estos artificios el más repetido fue el del estrambote o apéndice de variable extensión que se añadía al soneto, ligándolo por la rima al último terceto. En la mayor parte de los casos el uso del estrambote respondía a una intención humorística. Ejemplo de Cervantes, *Al túmulo de Felipe II:*

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.
Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón y dijo: —Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado,
y el que dijere lo contrario, miente.
Y luego incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.

93. El modernismo por su parte se esforzó en componer el soneto en toda clase de metros, desde los más breves, de dos sílabas, hasta los de veinte. No corresponde al objeto de este libro presentar muestras de todas estas experiencias. Baste hacer figurar el frecuente soneto alejandrino con el siguiente ejemplo, esquema ABAB ABAB CCB DDB, de E. González Martínez:

Mañana los poetas cantarán en divino
verso que no logramos entonar los de hoy;
nuevas constelaciones darán otro destino
a sus almas inquietas con un nuevo temblor.
Mañana los poetas seguirán su camino
absortos en ignota y extraña floración,
y al oír nuestro canto, con desdén repentino,
echarán a los vientos nuestra vieja ilusión.
Y todo será inútil, y todo será en vano;
será el afán de siempre y el idéntico arcano
y la misma tiniebla dentro del corazón.
Y ante la eterna sombra que surge y se retira
recogerán del polvo la abandonada lira
y cantarán con ella nuestra misma canción.

ESTROFAS SIN RIMA

94. Junto a las estrofas regulares forman grupo especial las que se componen en versos sueltos. Su rasgo característico consiste en la carencia de rima. Fuera de esto, por el orden y disposición de los versos son como las demás estrofas fijas. La forma más cultivada ha sido la de la estrofa *sáfica*. Consta de cuatro versos sueltos, de los cuales los tres primeros son endecasílabos acentuados en cuarta, octava (o sexta) y décima, y el cuarto, un pentasílabo dactílico. Aunque la norma no lo exige, en la práctica se da también preferencia a la acentuación de la primera sílaba de los endecasílabos. Ejemplo de Miguel de Unamuno, *Salamanca:*

Miras a un lado, allende el Tormes lento,
de las encinas el follaje pardo,
cual el follaje de tu piedra, inmoble,
denso y perenne.

95. Sobre las mismas líneas de la estrofa sáfica, pero con endecasílabos polirrítmicos y heptasílabo final, el bachiller Francisco de la Torre, siglo XVI, introdujo una nueva combinación, asimismo no rimada, que ha sido conocida con el nombre de su inventor y practicada

con relativa frecuencia. Ejemplo del mismo Francisco de la Torre:

Tirsis, ah, Tirsis, vuelve y endereza
tu navecilla contrastada y frágil
a la seguridad del puerto; mira
que se te cierra el cielo.

96. Sexteto simétrico de heptasílabos y endecasílabos sueltos, abCdeF. La correlación de los metros suple la ausencia de la rima. Fue usado por Jerónimo Bermúdez, siglo XVI, en *Nise laureada*, II, 4-5:

Oh, cuán amarga llama
es la del dulce fuego
en los reales pechos encendido,
que cual fortuna grave,
tras calma bonanzosa,
flores, hierbas y plantas llevar puede.

97. Cuarteta de heptasílabos sueltos polirrítmicos. Fue empleada por el bachiller Francisco de la Torre como unidad estrófica de su *Oda V*, en la que el verso no aparece en serie amorfa:

Alexis ¿qué contraria
influencia del cielo
persigue nuestros ánimos
con las cosas del mundo?

98. Cuarteto formado por tres heptasílabos y un endecasílabo suelto, abcD, antecedente de la forma métrica

de la endecha real. Fue usado por Jerónimo Bermúdez y repetido por Cervantes en varias de sus comedias. Ejemplo de *Los baños de Argel*, III:

Si la esperanza es buena,
la posesión no es mala.
Muy bien está lo hecho;
venga cuando quisiere la limosna.

99. La antigua estrofa alcaica, resucitada por Carducci a base de dos decasílabos compuestos, un eneasílabo dactílico y un decasílabo trocaico simple, sin rimas, ha tenido en español varios cultivadores. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Oda nocturna:*

Pues que la noche sugiere cánticos
apresta, Lidia, la arcaica péctide;
yo siento a los dioses antiguos
que me inspiran no escuchados cármenes.

100. El modelo de la lira, con leve modificación, ha sido reproducido modernamente en endecasílabos y heptasílabos sueltos. La estrofa mantiene su armonía no obstante la ausencia de las rimas. Ejemplo de Dionisio Ridruejo:

Déjame hacer camino
de doble paso y amorosa huella
en la hierba temprana
por donde vino tu desnuda planta
maravillando mi silencio triste.

ESTROFAS VARIABLES

ZÉJEL

101. Procede el zéjel de la lírica mozárabe. Consta generalmente de una serie de coplas que repiten un determinado estribillo. En su forma más corriente el estribillo consiste en dos versos rimados o sueltos. El cuerpo o mudanza de la estrofa lo constituyen tres octosílabos monorrimos cuya rima varía de una copla a otra. Sigue a estos otro verso que repite la rima del estribillo o a lo menos la de su verso final y sirve como llamada o vuelta a esta parte de la canción, aa:bbba:aa. Frecuente en la poesía antigua y ensayado de nuevo por algunos poetas actuales. Ejemplo de Gil Vicente, *Canción de Casandra:*

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura,
n'esta sierra a mi soltura,
que no estar en aventura
si casaré bien o no:
Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

102. El estribillo del zéjel consta a veces de tres versos, con el segundo quebrado y en rima con el tercero. La parte que se repite en este caso al fin de las coplas se reduce a los dos últimos. Se omite el verso de vuelta sustituido en su función por el verso corto del estribillo. Ejemplo anónimo, *Las tres morillas:*

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

103. Los versos monorrimos de la mudanza del zéjel suelen ser en algunos casos más o menos de tres. El estribillo consta de un verso de nueve sílabas y otro de once y la mudanza está constituida por cuatro octosílabos, aa:bbbba:aa, en el siguiente ejemplo de Tirso de Molina, *La mejor espigadera:*

Segadores, afuera, afuera;
dejen llegar a la espigaderuela.

Si en las manos que bendigo
fuera yo espiga de trigo,
que me hiciera harina digo
y luego torta o bodigo,
porque luego me comiera:

Segadores, afuera, afuera;
dejen llegar a la espigaderuela.

VILLANCICO

104. La estructura del villancico coincide en el fondo con la del zéjel. Procedía de la adaptación de la cantiga de estribillo gallego-portuguesa, la cual era resultado de la reelaboración y desarrollo del modelo zejelesco. En el villancico, el estribillo suele tener de dos a cuatro versos, la mudanza es generalmente una redondilla, y la vuelta va precedida de uno o más versos de enlace con la mudanza. De ordinario sólo se repite la última parte del estribillo. Ejemplo, con esquema abb:cddc:cbb, del *Cancionero de Upsala:*

Si la noche hace escura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

La media noche es pasada
y el que me pena no viene;
mi ventura le detiene
porque soy muy desdichada.
Véome desamparada,
gran pasión tengo conmigo,
¿cómo no venís, amigo?

105. En el Siglo de Oro, el villancico más cultivado constaba de tres redondillas: una de estribillo, otra de mudanza y otra de enlace y vuelta; al final se repetía parte de la primera: abab:cddc:cddb:ab. El lugar de

la redondilla inicial lo ocupa una cuarteta de eneasílabos y decasílabos dactílicos en el siguiente ejemplo de Lope de Vega, *El bobo del colegio:*

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.
A una máscara salí
y paréme a su ventana;
amaneció su mañana
y el sol de sus ojos vi.
Naranjitas desde allí
me tiró para furor;
como no sabe de amor
piensa que todo es burlar:
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

106. Se ha usado con frecuencia el metro hexasílabo en la composición del villancico. La persistencia de esta práctica, con breve estribillo pareado, redondilla cruzada y un verso de enlace y otro de vuelta, aa:bcbc:ca:aa, se manifiesta con este fino testimonio entre las poesías de Juan Ramón Jiménez:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

Palacio de encanto
el pinar tardío,
arrulla con llanto
la huída del río.

Allí el nido umbrío
tiene el verderol:
Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

107. En la moderna lírica popular es frecuente el villancico formado simplemente por una cuarteta octosílaba y otra hexasílaba, sin enlace de las rimas entre una y otra, aunque la segunda desempeñe el papel de estribillo. Ejemplo de Miguel de los Santos Álvarez:

Madre, a la puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello,
y dice que tiene frío,
porque el pobre viene en cueros.
—Anda dile que entre,
se calentará,
porque en este pueblo
ya no hay caridad.

CANCIÓN TROVADORESCA

108. Al tipo de estrofa variable de tres núcleos métricos corresponde igualmente la *canción trovadoresca.* En su forma más frecuente consta de tres redondillas, con la última de ellas ajustada a las mismas rimas de la primera, abba:cddc:abba. No hay enlace entre la segunda y la tercera ni repetición literal, sino más bien repercusión de versos, entre la primera y la última. Su cultivo, abundante en el siglo XV, se prolongó hasta el

Siglo de Oro. Ejemplo del Conde de Cifuentes, con esquema abba:cdcd:baba. *Canc. Barbieri,* núm. 38:

La que tengo no es prisión.
vos sois prisión verdadera;
ésta tiene lo de fuera,
vos tenéis mi corazón.
Ésta me tiene forzado
tanto cuanto Dios quisiere,
y vos me tenéis de grado
cautivo mientras viviere.
De ésta libertad se espera,
mas de vos no hay redención,
porque sois la verdadera
cárcel de mi corazón.

109. La canción podía consistir asimismo en tres quintillas, o en una redondilla en el centro precedida por una quintilla y seguida por otra. A veces combinaba octosílabos y quebrados. También se componía en hexasílabos. Una variedad admitía que el verso final de la primera parte se repitiera en la terminación de la estrofa. Ejemplo del Marqués de Santillana:

Moza tan fermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.
Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vencido del sueño,

por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

110. Una modificación del modelo trovadoresco, con los versos impares sueltos y con represa o repetición al final de la mayor parte de la primera cuarteta se halla en la poesía *El duende,* de Juan María Arjona, *Colec. Rivadeneyra,* LXIII, 547:

Madre mía, murió el duende;
ya no tenemos con qué
poder asombrar al niño;
cuando rabiare ¿qué haré?
Se asomaba al postiguillo
y los dientes enseñaba,
y le sacaba la lengua,
y al punto el niño callaba.
Pero ahora, madre mía,
ya no tenemos con qué
poder asombrar al niño;
cuando rabiare ¿qué haré?

111. La lírica popular mantiene la tradición de esta estrofa en ejemplos como el siguiente, en que de una parte se simplifica la rima reduciéndola a la asonancia de los versos pares, mientras que de otra parte se añade la gala del encadenamiento entre las tres partes de la canción:

Adiós, catedral de Burgos,
memoria guardo de ti,

pues quise a una burgalesa
y ella no me quiso a mí.
  Ella no me quiso a mí
y con otro se casó,
y ahora pregunta la gente
la vida que llevo yo.
  La vida que llevo yo
no la tengo que decir,
pues quise a una burgalesa
y ella no me quiso a mí.

COSANTE

112. El viejo cosante de procedencia gallego-portuguesa consiste en una serie de pareados entre los cuales se repite un breve estribillo. Cada pareado recoge algunas palabras del anterior y añade algún nuevo concepto. Tal movimiento de retroceso y avance constituye el rasgo característico de este tipo de canción. Ejemplo del *Canc. Barbieri,* núm. 6:

Al alba venid, buen amigo,
  al alba venid.

  Amigo al que yo más quería,
venid al alba del día.
  Al alba venid. . .
  Amigo al que yo más amaba,
venid a la luz del alba.
  Al alba venid. . .
  Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.
  Al alba venid. . .

  Venid a la luz del alba,
non trayáis compaña.
  Al alba venid. . .

113. Vestigios del cosante se reflejan en composiciones de algunos poetas modernos. Aunque con algunas modificaciones, el balanceo de los pareados es visible, por ejemplo, en *Se alegra el mar,* del mexicano José Gorostiza:

  Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
    Se alegra el mar.
  Iremos a buscarlas en el camino,
padre de las madejas de lino.
    Se alegra el mar.
  Porque la luna cumple quince años apena,
se pone blanca, azul, roja, morena.
    Se alegra el mar.
  Porque la luna aprende consejo del mar,
en perfume de nardo se quiere mudar.
    Se alegra el mar. . .

114. El mismo principio rítmico del cosante con su movimiento de vaivén caracteriza la canción asturiana de la danza prima, aunque en ésta la rima no se reparte en pareados, sino en una serie sostenida de dos asonancias alternas:

Ay, un galán desta villa,
ay, un galán desta casa;
ay, él por aquí venía,
ay, él por aquí pasaba.

Ay, diga lo que quería,
ay, diga lo que buscaba.
Ay, busco la blanca niña,
ay, busco la niña blanca...

ROMANCE

115. Consiste el romance en un número más o menos extenso de octosílabos, de los cuales los impares son sueltos y los pares asonantes bajo una misma rima. Los romances populares, antiguos y modernos, admiten la mezcla de asonancia y consonancia. Sirve de unidad básica la pareja de versos. Ejemplo, principio del *Reto de los zamoranos:*

Riberas del Duero arriba
cabalgan dos zamoranos;
las divisas llevan verdes,
los caballos alazanos,
ricas espadas ceñidas,
sus cuerpos muy bien armados,
adargas ante sus pechos,
gruesas lanzas en sus manos,
espuelas llevan ginetas
y los frenos plateados...

116. Entre los poetas del Siglo de Oro se hizo norma general componer el romance a base de la cuarteta asonante, si bien manteniendo la misma rima en todas las cuartetas. No se admitía que los versos rimaran con consonancia dentro de la misma cuarteta. Principio de *A mis soledades voy*, de Lope de Vega:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.
No sé que tiene la aldea
donde vivo y donde muero
que con venir de mí mismo
no puedo venir más lejos.
Ni estoy bien ni mal conmigo,
mas dice mi entendimiento
que un hombre que todo es alma
está cautivo en su cuerpo.

117. Se ha usado desde antiguo interrumpir el relato del romance para intercalar un estribillo que se repite a intervalos regulares. El estribillo suelen ser dos o más versos, octosílabos o de otra medida, con la asonancia del mismo romance o con rima distinta. Comienzo del romance de la *Muerte del príncipe de Portugal:*

Hablando estaba la reina
en su palacio real
con la infanta de Castilla,
princesa de Portugal.
Ay, ay, ay, qué fuertes penas.
Ay, ay, ay, qué fuerte mal.
Allí vino un caballero
con grandes lloros llorar.
—Nuevas te traigo, señora,
dolorosas de contar.
Ay, ay, ay, qué fuertes penas.
Ay, ay, ay, qué fuerte mal.

118. El romance octosílabo sirvió de modelo para

practicar esta composición en los demás metros. Primero se extendió al hexasílabo, después al endecasílabo y al heptasílabo y finalmente a los de cualquier otra medida. Uno de los romancillos hexasílabos más conocidos, con estribillo, es el de Góngora que empieza de este modo:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
—Dejadme llorar
orillas del mar.

SEGUIDILLA

119. Desde el principio del idioma castellano existe la seguidilla. Durante mucho tiempo mostró cierta vacilación en la medida de sus versos. Su forma ordinaria, predominante desde el siglo XVII, consiste en una cuarteta en que los versos impares son heptasílabos sueltos, y los pares, pentasílabos rimados con asonancia o consonancia. Ejemplo registrado por el maestro Gonzalo Correas:

Al espejo se toca
la blanca niña
dando luz a la luna
donde se mira

120. Persiste entre los cantos populares la variedad de seguidilla de 7-6-7-6, que figuró con relativa extensión en los siglos XVI y XVII. Cervantes dio en el *Quijote* el siguiente ejemplo:

A la guerra me lleva
mi necesidad,
si tuviera dinero,
no fuera en verdad.

121. En los siglos XVIII y XIX se cultivó abundantemente la seguidilla compuesta, en la cual a la cuarteta ordinaria, 7-5-7-5, se le añade una terminación de tres versos, 5-7-5, con rima en los de cinco sílabas distinta de la correspondiente a la cuarteta. Ejemplo de Bécquer:

Es el alba una sombra
de tu sonrisa
y un rayo de tus ojos
la luz del día;
pero tu alma
es la noche de invierno
negra y nevada.

122. De tiempo en tiempo han tenido actualidad pasajera algunas seguidillas amplificadas por elementos adicionales, como la del eco, la chamberga, la de *morena* y otras. Aún se suele oír la del *cielito lindo*. Ejemplo registrado por Vicente T. Mendoza, *Cancionero mexicano*, New York, 1948, pág. 118:

Todas las ilusiones
que el amor fragua
son como las espumas,
cielito lindo,
que forma el agua.
Ay, ay, ay, ay.
Forman y crecen,
y con el mismo viento,
cielito lindo,
desaparecen.

123. La seguidilla gitana se aparta del tipo corriente. Puede describirse como una cuarteta hexasílaba en la que el tercer verso es sustituido por un endecasílabo. Ejemplo de S. y J. Álvarez Quintero, *Cancionera,* acto II:

De la tierra vengo,
pero en mi linaje
hay más orgullo que si descendiera
de un abencerraje.

GLOSA

124. Empezó el cultivo de la glosa en el siglo XV. Pasó por diversos cambios hasta el siglo XVII. Su extensión dependía del mayor o menor número de versos de su tema y estrofas de comentario. A partir del siglo XVII su forma regular ha consistido en una redondilla como tema y cuatro décimas glosadoras que terminan repitiendo cada una sucesivamente uno de los versos de la redondilla. Su práctica se mantiene especialmente

en los países hispanoamericanos. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Glosa de mi tierra:*

Amapolita morada
del valle donde nací,
si no estás enamorada
enamórate de mí.

I

Aduerma el rojo clavel
o el blanco jazmín las sienes;
que el cardo es sólo desdenes
y sólo furia el laurel.
Dé el monacillo su miel,
y la naranja rugada,
y la sedienta granada,
zumo y sangre, oro y rubí,
que yo te prefiero a ti,
amapolita morada.

II

Al pie de la higuera hojosa
tiende el manto la alfombrilla;
crecen la anacua sencilla
y la cortesana rosa;
donde no la mariposa
tornasola el colibrí.
Pero te prefiero a ti,
de quien la mano se aleja;
vaso en que duerme la queja
del valle donde nací.

III

Cuando al renacer el día
y al despertar de la siesta,
hacen las urracas fiesta
y salvas de gritería,
¿por qué, amapola, tan fría,
o tan pura, o tan callada?
¿Por qué, sin decirme nada,
me infundes un ansia incierta,
copa exhausta, mano abierta,
si no estás enamorada?

IV

¿Nacerán estrellas de oro
de tu cáliz temulento,
norma para el pensamiento
o bujeta para el lloro?
No vale un canto sonoro
el silencio que te oí.
Apurando estoy en ti
cuánto la música yerra.
Amapola de mi tierra,
enamórate de mí.

ESTANCIA

125. La estancia es la estrofa usada desde el siglo XVI en églogas, odas, elegías y canciones renacentistas. Consiste en un conjunto más o menos extenso de endecasílabos y octosílabos ordenados por su colocación y sus rimas. Se divide ordinariamente en dos partes, la primera más corta que la segunda. Con frecuencia la terminación de la estrofa forma un pareado. Dentro de estas líneas se usaron hasta el siglo XVIII numerosas combinaciones distintas. En varios casos sirvieron de modelo las estancias del Petrarca. Fue muy repetido el esquema abCabC:cdeeDfF. Ejemplo de Garcilaso, *Égloga Segunda:*

Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza.
No ve la llena plaza
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

126. La densidad de esta estrofa aumenta a medida que se eleva el número de versos y la proporción de endecasílabos. Modelo de estancia extensa, lenta y grave, con el esquema ABCABCcddEFFEGGHH, es la de la elegía de Rodrigo Caro, *A las ruinas de Itálica.* La transición entre las dos partes del conjunto ocurre en los heptasílabos intermedios:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,

fueron un tiempo Itálica famosa;
aquí de Cipïón la vencedora
colonia fue; por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo:
este llano fue plaza, allí fue templo;
de todo apenas quedan las señales;
del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.

RONDEL

127. El rondel, de tradición trovadoresca, encontró algunos cultivadores entre los poetas modernistas. Se ha compuesto generalmente en octosílabos. Bajo su forma más frecuente consta de dos redondillas y una quintilla. Las dos últimas estrofas recogen versos de la primera literalmente o con modificación. Dos únicas rimas alternan en toda la composición. El asunto es en general un tema amoroso tratado con delicadeza e insistencia. Ejemplo de Julián del Casal en *Bustos y rimas:*

De mi vida misteriosa,
tétrica y desencantada,
oirás contar una cosa
que te deje el alma helada.

Tu faz de color de rosa
se quedará demacrada
al oír la extraña cosa
que te deje el alma helada.

Mas sé para mí piadosa,
si de mi vida ignorada,
cuando yo duerma en la fosa,
oyes contar una cosa
que te deje el alma helada.

POEMAS NO ESTROFICOS

1. En la composición llamada *silva*, los endecasílabos solos o acompañados de heptasílabos, rimados todos o en parte sueltos, se combinan libremente, sin orden de estrofas. Se empezó a aplicar la silva en el siglo XVII a los mismos asuntos en que se empleaba la estancia, a la cual acabó por sustituir en el siglo XIX. Ejemplo de José María Heredia, *Al Niágara:*

Corres sereno y majestuoso, y luego
en ásperos peñascos quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado,
como el destino irresistible y ciego.
¿Que voz humana describir podría
de la sirte rugiente
la aterradora faz? El alma mía
en vagos pensamientos se confunde
al contemplar la férvida corriente,
que en vano quiere la turbada vista
en su vuelo seguir al borde oscuro
del precipicio altísimo. Mil olas,
cual pensamiento rápido pasando,
chocan y se enfurecen,
y otras mil y otras mil ya las alcanzan
y entre espuma y fragor desaparecen...

2. Con el modernismo, a medida que la estrofa en general fue perdiendo terreno, las composiciones a modo

de silva han ensanchado su representación en frecuencia y variedad de formas. Una de sus modalidades se caracteriza por juntar con el endecasílabo y el heptasílabo otros versos de diferentes medidas. El siguiente ejemplo, de Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza,* hace alternar los metros impares de 11, 9, 7, 5, más el alejandrino (7-7):

¡Oh, miseria de toda lucha por lo infinito!
Es como el ala de la mariposa
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.
Nuestra infancia vale la rosa,
el relámpago nuestro mirar,
y el ritmo que en el pecho
nuestro corazón mueve
es un ritmo de onda de mar,
o un caer de copo de nieve,
o el del cantar
del ruiseñor,
que dura lo que dura el perfumar
de su hermana la flor...

3. Otras veces esta especie de silva moderna reúne, bajo estricta forma rimada, aunque sin orden de estrofas, versos de medida y acentuación irregular junto a otros de ordinario tipo métrico. Ejemplo de Leopoldo Lugones, *Himno a la luna:*

Luna, quieró cantarte,
¡oh ilustre anciana de las mitologías!
con todas las fuerzas de mi arte.
Deidad que en los antiguos días

imprimiste en nuestro polvo tu sandalia,
no alabaré el litúrgico furor de tus orgías
ni su erótica didascalia,
para que alumbres sin mayores ironías
el poligloto elogio de las Guías,
noches sentimentales de mises en Italia...

4. Con frecuencia en estas poesías no estróficas la rima se reduce a la simple asonancia de los versos pares, con lo cual la composición adquiere el aspecto de una silva arromanzada. Suelen utilizarse los metros de once, siete y cinco sílabas, como en el seguiente ejemplo de Antonio Machado, *Obras,* México, 1940, pág. 79:

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.
La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas.
Sueño florido lleva el manso viento,
bulle la savia joven en las ramas;
tiemblan alas y frondas,
y la mirada sagital del águila
no encuentra presa... Treme el campo en sueños,
vibra el sol como un arpa.

5. Bajo la forma de silva arromanzada, la línea par de los versos de 4, 6, 8 y 12 sílabas es interrumpida de tiempo en tiempo por la unidad discordante trisílaba,

como nota suspensa y reflexiva, en *Eran dos hermanas*, de E. González Martínez. Ritmo oscilante trocaico-dactílico:

Eran dos hermanas,
eran dos hermanas tristes
y pálidas.
Venía una de ellas
de tierras lejanas
trayendo en sus hombros un fardo
de nostalgias,
siempre pensativa,
callada,
con los ojos vueltos hacia el infinito,
los ojos azules de pupilas vagas,
por los que en momentos hasta parecía
salírsele el alma...

6. Entre las formas no estróficas se cuenta la cantilena heptasílaba de rimas libremente repetidas y combinadas, de la cual dio ejemplo Esteban Manuel de Villegas en *De un pajarillo:*

Yo vi sobre un tomillo
quejarse un pajarillo
viendo su nido amado
de quien era caudillo
de un labrador robado.
Vile tan congojado
por tal atrevimiento
dar mil quejas al viento,
para que al cielo santo
lleve su tierno llanto,
lleve su triste acento...

7. La serie de octosílabos rimados con libertad de silva y con el giro ocasional del pie quebrado se ha utilizado en poesías humorísticas y satíricas. Ejemplo de A. Machado, *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido:*

Oh, las enjutas mejillas,
amarillas,
y los párpados de cera,
y la fina calavera
en la almohada del lecho;
¡oh, fin de una aristocracia!
la barba canosa y lacia
sobre el pecho;
metido en tosco sayal,
las yertas manos en cruz,
¡tan formal
el caballero andaluz!

8. Los efectos de la métrica, con sus ágiles cambios de metro, inflexiones del ritmo y juego de rimas, subrayan el sentido de la silva humorística de *El mal confitero*, de Alfonso Reyes, en la que intervienen variables medidas de versos entre cinco y doce sílabas sobre fondo predominantemente dactílico:

Es Toledo ciudad eclesiástica.
Para sola una noche del año,
sus vides domésticas
dan un vino claro.
Un vinillo que el gusto arrebola
del epónimo mazapán,
y que predispone muy plácidamente

para recibir hasta el alma el aroma
canonical
de las uvas negras en aguardiente.

9. Varios tipos de composiciones no estróficas corresponden al campo del verso suelto. Fuera de la estrofa sáfico-adónica y de alguna otra imitación clásica, el endecasílabo suelto se ha usado generalmente desde el siglo XVI en poesías de carácter didáctico o filosófico sin forma estrófica. Ejemplo de Jovellanos, *Descripción del Paular:*

Aquí encamino mis inciertos pasos,
y en su recinto umbrío y silencioso,
mansión la más conforme para un triste,
entro a pensar en mi cruel destino.
La grata soledad, la dulce sombra,
el aire blando y el silencio mudo,
mi desventura y mi dolor adulan.
No alcanza aquí del padre de las luces
el rayo acechador, ni su reflejo
viene a cubrir de confusión el rostro
de un infeliz en su dolor sumido.

10. Aunque menos frecuente que el endecasílabo solo, la combinación de éste con el heptasílabo en serie libre, sin sujeción a estrofa ni rima, fuera de alguna coincidencia ocasional, ha sido también utilizada desde el siglo XVI. Ejemplo de Jerónimo Bermúdez, *Nise laureada,* I, 3:

Llorad, llorad, amores,
llorad conmigo vuestra desventura,

hasta que la piedad del Padre Eterno
a todos nos esfuerce,
o, cual nubes, nos vuelva
en piedras que con lágrimas se ablanden;
que nuestros duros hados
de sola cuita y llanto se sustentan.
Llorad también vosotras,
matronas y doncellas lusitanas,
que habéis también quedado
sin vuestra gran señora,
sin vuestra noble reina,
sin vuestra valedora,
sin vuestra compañera y dulce hermana.

11. La poesía moderna suele combinar los versos de once, siete y cinco sílabas como metros sueltos, en composiciones equivalentes a silvas sin rima. Ejemplo de Unamuno, *Elegía en la muerte de un perro:*

La quietud sujetó con recia mano
el pobre perro inquieto,
y para siempre
fiel se acostó en su madre
piadosa tierra.
Sus ojos mansos
no clavará en los míos
con la tristeza de faltarle el habla;
no lamerá mi mano
ni en mi regazo su cabeza fina
reposará.

12. Son abundantes en la poesía postmodernista las composiciones en series sueltas de versos breves, octosí-

labos o menores, uniformes o con quebrados. Se omiten rima y estrofa, pero se mantiene la regularidad de los metros. Ejemplo de Pedro Salinas, *Busca, encuentro:*

Llevo los ojos abiertos.
No te veo.
Estás dentro de la niebla.
Niebla:
con el mirar no la aclaro,
con la mano no la empujo,
con el querer no la mato.
Niebla.
La mirada ¿para qué?
y la voluntad, inútil.

13. En la simplificación de la métrica contemporánea ha recibido atención preferente el heptasílabo polirrítmico, libre de estrofa y rima y ajeno a la diferenciación de variedades específicas. Ejemplo de Manuel Altolaguirre, *El héroe:*

Se destacó mostrando,
la prisión de su vida.
Barros rotos dejaban
en libertad su luz,
pero en la grieta honda
el fuego encarcelado
calor daba a sus ojos
y ardores a su espada.
¡Qué círculos de miedo
cercaban su osadía!

14. Los poemas actuales en ordinario verso libre, no

sujeto a medida, ni a rima, ni a acentuación regular, tampoco se ordenan en forma estrófica. Ejemplo de Jorge Luis Borges, *Un patio:*

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
La gran franqueza de la luna llena
ya no entusiasma su habitual firmamento.
Hoy que está crespo el cielo
dirá la agorería que ha muerto un angelito.
Patio, cielo encauzado.
El patio es la ventana
por donde Dios mira las almas.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.

EJERCICIOS

En el análisis métrico hay que considerar los siguientes puntos: 1, metro; 2, ritmo; 3, rima; 4, estrofa.

Para determinar el metro es preciso atender a las sílabas propiamente orales o fonéticas, teniendo en cuenta los casos que puedan aparecer de hiatos, sinéresis o sinalefas.

En la identificación del ritmo el primer paso es localizar los dos apoyos o tiempos marcados que limitan el período interior del verso, y situar asimismo el tiempo débil intermedio.

Una vez establecidos los apoyos rítmicos se advertirán las coincidencias o discrepancias entre éstos y los acentos prosódicos. Podrán resultar de una parte apoyos no prosódicos y de otra acentos ociosos.

Como efecto de la localización de los apoyos rítmicos se obtendrá el número y tipo de las cláusulas silábicas, así como la presencia o ausencia de anacrusis según la colocación del primer apoyo.

La clase y disposición de las cláusulas indican la especie que cada verso representa entre las variedades rítmicas del metro correspondiente. Podrá comprobarse con ayuda del Repertorio de versos.

Por el número de cláusulas comprendidas en el período interior del verso se reconoce la distribución cuan-

titativa de éste y su equivalencia con el compás de dos, tres o cuatro tiempos.

La división del verso mediante una pausa interior que produzca efectos análogos a los de la pausa final en cuanto al tratamiento de los grupos vocálicos, demuestra que se trata de un metro compuesto.

Por razón de la rima se advertirá si los versos son consonantes, asonantes o sueltos. En cualquiera de los dos primeros casos la rima podrá enlazar todos los versos o dejar algunos sueltos.

El número de versos y la combinación y correspondencia de las rimas harán reconocer el tipo de estrofa, la cual a su vez podrá ser simple o compuesta y de forma fija o variable.

1. Grupos vocálicos. Ejercicio de diferenciación entre sílabas ortográficas y métricas. Análisis de sinalefas, sinéresis e hiatos en versos octosílabos, endecasílabos y alejandrinos:

Ay del galán sin fortuna
que ronda a la luna bella;
de cuantos caen de la luna,
de cuantos se marchan a ella.
De quien el fruto prendido
de la rama no alcanzó,
de quien el fruto ha mordido
y el gusto amargo probó.

A. Machado, *Coplas elegíacas.*

Y era tu luz voluptuosa y tierna
la que entre flores resbalando allí

inspiraba en el alma un ansia eterna
de amor perpetuo y de placer sin fin.

José de Espronceda, *A una estrella.*

Seré el ojo vidente eternamente abierto
y el oído que escucha las voces del desierto;
mano que todo palpa, acaricia u oprime,
boca que ora salmodia, ora impreca, ora gime.

E. González Martínez, *Me abrazaré a la vida.*

2. Acentos. Señálense las coincidencias y discrepancias entre los acentos prosódicos y los apoyos rítmicos en metros dactílicos de diez, once y doce sílabas. Repertorio, núms. 27, 36, 41:

Caballeros, aquí vendo rosas;
frescas son y fragantes, a fe;
oigo mucho alabarlas de hermosas;
eso yo, pobre ciega, no sé:

Juan María Maury, *La ramilletera ciega.*

Ése es el rey más hermoso que el día,
que abre a las musas las puertas de Oriente;
ése es el rey del país Fantasía,
que lleva un claro lucero en la frente.

Rubén Darío, *Pórtico.*

¿Qué es esto? ¿Delirio? ¿Qué espíritu horrendo
suspenso en los aires me eleva tras sí?
Mi estrecha garganta se va comprimiendo;
no veo, no siento, no aliento... ¡ay de mí!

José Zorrilla, *Un testigo de bronce.*

3. Pentasílabo. Acentos prosódicos y rítmicos. Dos variedades; repert. de vers., 4-5. Repert. de estrofas, 65:

Y siente luego
su pecho ahogado
y desmayado,
turbios sus ojos,
sus graves párpados
flojos caer;
la frente inclina
sobre su pecho,
y a su despecho
siente sus brazos
lánguidos, débiles.
desfallecer.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca.*

4. Hexasílabo. Sinalefas. Distinción de acentos y apoyos. Dos variedades rítmicas; repert. de vers. 7-8. Repert. de estr., 118:

Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada,
su aguja en el aire,
miró a mi ventana.
La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.

Abril florecía
frente a mi ventana.

Antonio Machado, *Canciones.*

5. Heptasílabo. Sinalefas. Acentos y apoyos. Tres variedades rítmicas; repert. de vers., 10-13. Repert. de estr., 118:

Ha educado tu carne
este silencio verde.
Tu mocedad lo viste
de flor y lo detiene.
Para ti nació el agua
debajo de la nieve.
Para tu esbelta tierra
el junco se mantiene.
Para tu olor, el aire
sosegado y caliente.
El otoño se hace
para ganar tu frente.

Dionisio Ridruejo, *La adolescencia.*

6. Octosílabo. Grupos vocálicos. Correspondencias y discrepancias de acentos y apoyos. Cuatro variedades rítmicas; repert, de vers., 14-17. Repert. de estrofas, 65:

Esos fantásticos sueños
de imponderable riqueza,
de voluptuosa pereza
y de embriaguez oriental,
veíanse realizados

del árabe generoso
en el palacio ostentoso
desde el magnífico umbral.

Los más preciosos tapices
doquier vestían los muros,
y los perfumes más puros
humeaban por doquier.
Gozaba ansiosa la vista
los más brillantes colores,
el aura exhalaba olores
y henchía el alma el placer.

José Zorrilla, *Dos hombres generosos.*

7. ENEASÍLABO. Sinalefas, sinéresis e hiatos. Acentos ociosos. Apoyos débiles no prosódicos. Cuatro variedades rítmicas; repert. de vers., 19-22. Repert, de estrofas. 18:

Ingrata la luz de la tarde,
la lejanía en gris de plomo,
los olivos de azul cobarde,
el campo amarillo de plomo.
Se merienda sobre el camino
entre polvo y humo de churros,
y manchan las heces del vino
las chorreras de los baturros.
Agria y dramática la nota
del baile; la sombra, morada;
el piano desgrana una jota;
polvo en el viento de tronada.

R. del Valle Inclán, *Resol de verbena.*

8. DECASÍLABO 5-5. Grupos vocálicos. Acentos ac-

tivos y ociosos. Apoyos no prosódicos. Metro compuesto: dos tipos de hemistiquios. Versos uniformes y mixtos. Repert. de vers., 31. Rima y estrofa; repert. 7:

Yo soy el rayo, la dulce brisa,
lágrima ardiente, fresca sonrisa,
flor peregrina, rama tronchada;
yo soy quien vibra, flecha acerada.
Hay en mi esencia como en las flores,
de mil perfumes, suaves vapores,
y su fragancia fascinadora
trastorna el alma de quien adora.
Yo mis aromas doquier prodigo
y el más horrible dolor mitigo;
y en grato, dulce, tierno delirio
cambio el más duro, cruel martirio.

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima LXXXIII.*

9. ENDECASÍLABO. Grupos vocálicos. Relación de acentos y apoyos. Cuatro tiempos en el período. Cuatro variedades rítmicas. Encabalgamiento. Repert. de vers., 32-35. Rima y estrofa; repert. 21:

No existe lazo ya; todo está roto.
Plúgole al cielo así; bendito sea.
Amargo cáliz con placer agoto.
Mi alma reposa al fin; nada desea.
Te amé, no te amo ya; piénsolo al menos.
Nunca, si fuere error, la verdad mire.
Que tantos años de amargura llenos
trague el olvido; el corazón respire.
Lo has destrozado sin piedad. Mi orgullo
una vez y otra vez pisaste insano;

mas nunca el labio exhalará un murmullo
para acusar tu proceder tirano.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, *A él*.

10. Dodecasílabo 6-6. Grupos vocálicos. Metro compuesto. Acentos y apoyos. Hemistiquios hexasílabos de dos tipos rítmicos; repert. de vers., 42. Versos de hemistiquios iguales y distintos. Rima y estrofa; repertorio 22:

Montemar, atento sólo a su aventura,
que es bella la dama y aun fácil juzgó,
y la hora, la calle y la noche oscura
nuevos incentivos a su pecho son.
—Hay riesgo en seguirme. —Mirad que reparo.
—Quizá luego os pese. —Puede que por vos.
—Ofendéis al cielo. —Del diablo me amparo.
—Idos, caballero, no tentéis a Dios.
—Siento me enamora más vuestro despego,
y si Dios se enoja, pardiez que hará mal.
Véame en vuestros brazos y máteme luego.
—Vuestra última hora quizá ésta será.

José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*.

11. Dodecasílabo 7-5. Grupos vocálicos. Coincidencias y discrepancias de apoyos y acentos. Metro compuesto. Dos tipos rítmicos en cada hemistiquio. Dos períodos de tres tiempos en el verso; repert. 45. Rima y estrofa; repert. 7:

Doy las dulces sonrisas a las hermosas,
coloro sus mejillas de nieve y rosas,

humedezco sus labios, y a sus miradas
hago prometer dichas no imaginadas.
Yo hago amable el reposo, grato, halagüeño,
o alejo de los seres el dulce sueño.
Todo a mi poderío rinde homenaje,
todos a mi corona dan vasallaje.
Soy Amor, rey del mundo. Niña tirana,
ámame, y tú la reina serás mañana.

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima LXXXIII*.

12. Alejandrino. Grupos vocálicos. Acentos prosódicos y apoyos rítmicos. Encabalgamiento. Variedades de hemistiquios. Versos de hemistiquios iguales y distintos; repert. 51-56. Rima y estrofa; repert. 21:

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un lejano ruído.
En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados.
Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma ebria de flores
y el duelo de mi corazón triste de fiestas.

Rubén Darío, *Nocturno*.

13. Verso libre. Grupos vocálicos. Apoyos y acentos. Encabalgamiento. Delimitación de unidades rítmicas. Correspondencias con metros regulares. Cláusulas

y períodos predominantes en el conjunto de la composición. Repert. de vers., 85:

Será lo mismo,
tú vivo, yo en la muerte,
que en una cita en un jardín,
cuando se tiene que ir el que esperaba,
¡con qué tristeza! a su destino, -
y el que tenía que llegar, llega
de su destino, tarde y ¡con qué afán!
Tu irás llegando, y verás solo
el banco; y sin embargo llegarás a él,
y mirarás un poco a todas partes,
con ojos tristes, deslumbrados
del sol interno de tu ocaso grana;
y luego lentamente lo mismo que conmigo,
te irás, tan lejos
de ti como esté yo.

Juan Ramón Jiménez, *El solo amigo.*

14. CORRELACION. Conceptos en antítesis. Construcciones paralelas. Anáfora reiterativa. Rimas en parejas genéricas. Repercusión de vocablos rítmicos. Alternancia de variedades del verso. Concordancias vocálicas de unos versos con otros entre sus apoyos fuertes y débiles:

El día, que antes era noche obscura,
vuelve a ser día cada vez más puro;
la noche, que antes era día obscuro,
vuelve a ser noche cada vez más pura.
El cielo, que antes era tierra impura,
vuelve a ser cielo menos inseguro;

la tierra, que antes era cielo impuro,
vuelve a ser tierra menos insegura,
desde que en este día sin reproche,
desde que en esta noche que no es noche,
desde que en este cielo que destierra,
desde que en esta tierra que no es tierra,
el corazón, ayer deshabitado,
vuelve a ser corazón enamorado.

Francisco Luis Bernárdez, *Soneto de amor.*

INDICE

Esta sexta edición
que consta de 3,000 ejemplares
más sobrantes para reposición,
se terminó de imprimir
el día 15 de marzo de 1975
en los talleres de
"La Impresora Azteca", S. de R. L.,
Poniente 140 número 681,
Colonia Industrial Vallejo,
México 16, D. F.

EJEMPLAR

Nº 2487

Página que el editor destaca para someterla a la consideración de la persona que tiene este libro en sus manos.

INTRODUCCIÓN. Se trata en este libro de ofrecer una guía práctica para conocer y distinguir las diversas clases de versos y estrofas usadas en la poesía en lengua española. La primera parte tiene por objeto establecer los principios esenciales que han de servir de base en la explicación de las referidas formas métricas. Sería de desear que tales nociones llegaran a hacerse de dominio común, por lo menos en las esferas escolares. Conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor. Limita sus medios de expresión el poeta que confía la forma métrica de sus obras al simple ejercicio de los modelos corrientes o a su mera intuición artística. Contra lo que suele creerse, el mérito principal del versificador no consiste en producir sus metros con facilidad y soltura, sino en saber diferenciar las modalidades comprendidas bajo el concepto de cada tipo ordinario y en aplicarlas adecuadamente dentro de los variables efectos de la composición poética. A pesar de las muchas experiencias realizadas en este terreno, los múltiples recursos del verso están aún lejos de haber sido agotados.

Por otra parte, el verso mejor compuesto parecerá apagado y mediocre en labios de un lector que no sepa percibir ni hacer notar las circunstancias especiales de

T. NAVARRO TOMÁS * ARTE DEL VERSO